BERÜHMTE KUNSTSTÄTTEN
BAND 57

MARTIN WACKERNAGEL

BASEL



MIT 127 ABBILDUNGEN

VERLAG E. A. SEEMANN / LEIPZIG

BERÜHMTE

KUNSTSTÄTTEN

BAND 57 ▫ BASEL



Abb. 1. Basel, Gesamtbild der Stadt, mit der erneuerten „alten“ Rheinbrücke, Münster und Martinskirche, vom Kleinbasler Ufer aus gesehen.

BASEL

VON

MARTIN WACKERNAGEL

MIT 127 ABBILDUNGEN



LEIPZIG 1912

VERLAG VON E. A. SEEMANN

DRUCK VON ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., LEIPZIG

MEINEM VATER,

DEM VERFASSER DER

GESCHICHTE DER STADT BASEL

GEWIDMET

INHALTSÜBERSICHT

Seite

I. Abſchnitt: Das Mittelalter bis um 1400.
- A. Von der römiſchen zur romaniſchen Zeit 1
- B. Das Zeitalter der Gotik (ca. 1250—1400) 23

II. Abſchnitt: Spätgotik und Renaiſſance (Um 1400 bis um 1550)
- Einleitung 37
- A. Die Baukunſt (ca. 1400—1550) 40
- B. Die Bildhauerei (ca. 1400—1550) 64
- C. Die Malerei
  - 1. Im Zeitalter des Konzils (um 1400 bis um 1460) 80
  - 2. Die Malerei von 1460—1515 ca. 100
  - 3. Die Malerei von 1515—1550 ca. 118

III. Abſchnitt: Hochrenaiſſance und Barock.
- A. Architektur und Plaſtik 173
- B. Malerei und Graphiſche Kunſt 185

IV. Abſchnitt: Das 18. und das 19. Jahrhundert 203
- Bibliographie 236
- Regiſter der Künſtlernamen 241
- Sachregiſter 243

ZU DEN ABBILDUNGEN

Als Vorlagen der Abbildungen wurden benützt teils einzelne Photographien und Lichtdrucke, teils Tafeln aus Abbildungswerken, deren Titel in der am Schluß des Textes folgenden Bibliographie genauer angeführt ſind. Die Provenienz iſt im einzelnen folgende: Photogr. Plattenſammlung im Staatsarchiv Abb. 2, 3, 6, 8, 11, 15—17, 20, 24—27, 30, 34, 43, 57/8, 92, 95—97, 99, 104/5, 107/8, 116; Plattenſammlung im Kupferſtichkabinett der Öffentl. Kunſtſammlung 44/5, 50, 60/1, 70, 80; Bilderſammlung Wackernagel im Staatsarchiv 4; Photogr. Sammlg. des Hiſtor. Muſeums 5; id. Prof. E. A. Stückelberg 7, 13; id. Dr. R. F. Burckhardt 109, 111. — Photographie M. Fahrner 110; id. F. Hanfſtaengl, München 62/3, 72—74; id. Aug. Höflinger, Baſel 114, 121; id. E. Knutty (Hiſtor. Muſeum) 18/9, 31—33, 36—42, 52—55, 89; id. Dr. E. Major 85; id. Rathe-Fehlmann 14; id. F. Schneider 122—124; id. C. Suter 21; id. Varady und Cie. 23; id. Gebr. Wehrli, Kilchberg-Zürich 1, 22. Lichtdruck Gebr. Boſſert 56 (ed. Basler Kunſtverein), 101 (Basler Jahrbuch 1892); id. Alfred Ditisheim 118 (Basler Kunſtverein); id. Schärer-Grunauer 82, 84.

Abb. 9 und 10 ſind reproduziert aus Baugeſch. des Basler Münſters; Abb. 12 und 91 aus Stückelberg, Denkmäler; 28/9 u. 94 aus Burckhardt u. Wackernagel, Das Rathaus zu Baſel; Abb. 35, 46—49, 59 nach Basler Feſtſchrift 1901; Abb. 51 nach E. Merz, Die Burgen des Sisgau; Abb. 64, 66 nach Hirths Formenſchatz; 66, 88 nach Meiſterholzſchnitte aus 4 Jahrhunderten; Abb. 65, 90, 125 (Titelvignette, ſtark verkleinert) nach Basler Büchermarken; Abb. 67, 78/9, 83, 86/7, 100, 102, 113, 115, 117 nach Handzeichnungen Schweiz. Meiſter; Abb. 70 nach Ganz, Handzeichn. von H. Holbein, Auswahl; Abb. 93, 98 nach Heyne-Bubeck, Die Kunſt im Hauſe; Abb. 106 nach Basler Bauten des 18. Jahrh.; Abb. 112 nach Publikation der Sektion Baſel des Schweizer. „Heimatſchutz" (1906); Abb. 119, 120 nach A. Böcklin, Ausw. ſeiner Werke, herausgeg. von F. Bruckmann, München.



Abb. 2. Römiſches Relieffragment, Fundſtück aus Baſel. (Hiſtor. Muſeum.)

I. DAS MITTELALTER BIS UM 1400

A. VON DER RÖMISCHEN ZUR ROMANISCHEN ZEIT

NUR vereinzelte ſpärliche Nachrichten und Bodenfunde erhellen uns ſtellenweiſe das dichte Dunkel, das über den erſten Anfängen kulturellen Lebens an der Stätte des heutigen Baſel lagert. Der Hügel an der Rheinbiegung, den jetzt das Münſter bekrönt, trug als älteſte uns erkennbare Form der Beſiedelung wohl ſeit dem zweiten nachchriſtlichen Jahrhundert ein kleines Römerkaſtell, dem von der zwei Stunden ſtromaufwärts gelegenen Provinzſtadt Auguſta Rauracorum gelegentlich wohl auch etwelcher künſtleriſche, monumentale Schmuck des Lebens abgegeben worden iſt. Wir haben wenigſtens ein nennenswertes Zeugnis dafür in dem Fragment eines Grabmals oder Siegesmonuments, das vermutlich etwa die Geſtalt der bekannten Säule von Igel gehabt hat. Der große Block mit den verſtümmelten Relieffiguren von Kriegern und ſchwebenden Genien im Stil der Trajaniſchen Zeit (Abb. 2) fand ſich, bereits als Baumaterial verbraucht, ebenſo wie einige andere, minder bemerkenswerte Stücke bearbeiteten Steins im Gefüge einer anſcheinend im 4. Jahrhundert errichteten Umfaſſungsmauer des Burghügels, von der einzelne kurze Abſchnitte aufgedeckt werden konnten. Im übrigen geben nur noch Münzen und ſonſtige Kleinfunde (im Hiſtor. Muſeum) aus einer bei der heutigen Eliſabethenkirche ſtellenweiſe zutage getretenen

Gräberſtraße Nachricht von der, trotz des königlich ſtolzen Namens, neben Auguſta doch wohl ſehr beſcheidenen Exiſtenz des römiſchen Baſel.

Aber Auguſta, von deſſen, nach provinziellem Maßſtab, immerhin namhafter Kultur ſich freilich auch nur verhältnismäßig geringe Spuren haben auffinden laſſen, hat nach dem Fall der Römerherrſchaft ſeine alte Bedeutung nicht feſthalten oder wiedergewinnen können. Das friſch aufſtrebende Baſel, wo in den alten römiſchen Mauern alemanniſche Anſiedler ſich feſtgeſetzt hatten, tritt mehr und mehr an ſeine Stelle. Schon zu Anfang des 7. Jahrhunderts verläßt der Augſter Biſchof ſeine verödete Reſidenz und nimmt ſeinen Wohnſitz in Baſel, das nun auch bald durch eine hier begründete merovingiſche Pfalz und Münzſtätte Bedeutung gewinnen und eine gewiſſe Rolle zu ſpielen begann. Um dieſe Zeit wird dem fränkiſchen Nationalheiligen S. Martin von Tours das älteſte Gotteshaus auf dem Basler Boden geweiht; während das Münſter — aus deſſen Namen man wohl auf ein ihm vorausgegangenes Monaſterium, eine Kloſterkirche ſchließen darf — jedenfalls in karolingiſcher Zeit als Bau beſtanden haben muß. Vielleicht ſind uns ſogar von der Innenausſtattung dieſer Kirche noch zwei Überbleibſel erhalten, zwei kleine Sandſteinkapitäle im Stil des 9.—11. Jahrhunderts, die auf den Säulchen eines kleineren Baugliedes oder Steingeräts, etwa des Ziboriums geſeſſen haben müſſen (neuerdings im Hiſtor. Muſeum aufgeſtellt, Abb. 3). Ihre Seitenflächen ſind mit ſtiliſierten Blattornamenten byzantiniſch-langobardiſchen Charakters geſchmückt, wie ſie namentlich in Italien an Arbeiten dieſer Zeit nicht ſelten angetroffen werden, das eine Kapitäl aber zeigt ſogar Halbfiguren von Engeln in begreiflicherweiſe ſehr primitiver und derber Ausführung.

Einzelne graphiſche Arbeiten dieſer frühen Jahrhunderte, iriſche und karolingiſche Handſchriften mit Federzeichnungen und Miniaturmalereien werden in der Univerſitätsbibliothek aufbewahrt; doch bleibt es ungewiß, ob dieſe Codices auch wirklich in oder für Baſel geſchrieben worden ſind und in hieſigen Gotteshäuſern zu jener Zeit in Gebrauch geſtanden haben.

Aus der Basler Kunſttätigkeit des 10. Jahrhunderts iſt uns ein einziges näher datierbares Bildwerk erhalten, ein großes Steinrelief der Kreuzigung, das nach inſchriftlichem Vermerk von dem



Abb. 3. Kleines Sandsteinkapitäl, vielleicht aus dem karolingischen Münster. (Histor. Museum.)

Basler Bischof Landelous (erwähnt 961) gestiftet wurde (aufgefunden in der Kirche des aargauischen Dorfes Herznach, für die es doch wohl schwerlich von Anfang an bestimmt war; Abguß im Histor. Museum). Die vielleicht als Altarvorderwand gearbeitete Tafel ist in ihrer Art und um des frühen Datums willen von beträchtlichem archäologischem, aber nur sehr mäßigem künstlerischem Werte. Sie erscheint wie die sehr vergröberte Nachbildung eines byzantinischen Elfenbeinreliefs in der Art des etwas jüngeren Täfelchens auf dem Prachteinband des Echternacher Evangeliars in Gotha.

Das karolingische Münster ist bei dem furchtbaren Ungarneinfall im Jahre 916, wo der Bischof erschlagen und die halbe Stadt eingeäschert wurde, mit verwüstet und danach zunächst wohl nur in schlichter Weise wiederhergestellt worden, bis Kaiser Heinrich II., der Basel im Jahr 1006 aus dem hochburgundischen Reich zurück unter seine eigene Botmäßigkeit gebracht hatte, sich

der ökonomisch-politischen Wiederherstellung des Bistums wie seiner Kathedralkirche mit Energie und königlicher Freigebigkeit annahm. Schon 1019 konnte der von ihm geförderte und zum Abschluß gebrachte Neubau des Münsters in seiner Gegenwart geweiht werden, zu welcher Feier wohl schon der Hochaltar vom Kaiser mit den reichsten Kostbarkeiten ausgestattet wurde: ein großes goldenes Antependium, mit Reliefffiguren geschmückt, prangte an der Vorderseite, ein kostbares Kruzifix erhob sich darauf, und darüber strahlte im Kerzenglanz ein mächtiger silberner Kronleuchter; ein Plenarium, das mit Miniaturmalereien verziert, dessen Einband mit plastisch bearbeitetem Goldblech beschlagen und mit Edelsteinen über und über besetzt war, diente zum Hochamt, das der Bischof in einer gleichfalls vom Kaiser gespendeten Casula aus rotem byzantinischem Damast mit Adlern durchwoben zelebrierte. Das Andenken an die Munifizenz des frommen Kaisers ist in der Basler Kirche und Bürgerschaft lebendig geblieben durch alle die Jahrhunderte bis zur Reformation, die diese alten Traditionen beseitigte. Der Kaiser, der nicht zum mindesten um seines vielfältigen Eifers im Gründen und Beschenken von Kirchen den Namen des „Heiligen" trägt, galt auch in Basel als der eigentliche Gründer der Domkirche; sein monumentales Standbild mit dem Kirchenmodell in der Hand ist nachmals, wie in Bamberg, woher man im 14. Jahrhundert Reliquien aus seinem Grabe erhielt, zur Seite des Hauptportals aufgerichtet worden (s. u.) und als besonderer Schutzpatron des Münsters wie der Stadt hat man ihn alljährlich mit einem festlichen Umzug an seinem Namenstag gefeiert und namentlich im 15. und frühen 16. Jahrhundert in zahlreichen Bildwerken als bärtigen Greis im prachtvollen kaiserlichen Ornat auftreten lassen.

Aber auch sichtbar erhalten hat sich wenigstens einiges von seinen damaligen Stiftungen, so vor allem die große goldene Altartafel, die als ein Hauptwerk monumentaler Goldschmiedekunst aus dem deutschen Mittelalter — ausgeführt ist sie höchstwahrscheinlich in der berühmten Werkstätte des S. Emmeramklosters in Regensburg — gelten darf (nach der Teilung des Basler Kirchenschatzes 1833 verauktioniert, jetzt im Musée de Cluny in Paris, Abguß im Histor. Museum). Sie zeigt, unter einer Bogenreihe aufgestellt, in etwa halber Lebensgröße die Figuren Christi,



Abb. 4. Apostelrelief im südlichen Seitenschiff des Münsters.

der drei Erzengel und des heiligen Benedikt, die nach ausgesprochen byzantinischer Stilisierung, in kräftigem Relief aus Goldblech gehämmert sind, während ein zierlich-feines Gespinst antikisierender Rankenornamente die einrahmenden Flächen überzieht und da und dort große Edelsteine eingefügt sind*). Ferner findet sich im Schatz der katholischen S. Clarakirche der aus dem Münster stammende Fuß eines (später erneuerten) Altarkreuzes, daran zwischen reichem Rankenwerk kleine bildliche Darstellungen Christi und der Evangelistenembleme auftreten; ein gleichfalls 1833 verauktioniertes, nachmals ins Berliner Kunstgewerbemuseum gelangtes Goldkreuz zeigt sich mit dem darauf eingelassenen schweren Juwelenprunk der Altartafel in Stil und Arbeit so nahe verwandt, daß wir es wohl als das von Kaiser Heinrich geschenkte Kruzifix ansprechen dürfen.

Von dem 1019 geweihten Münsterbau scheint nichts mehr aufrecht zu stehen, als die zwei unteren Geschosse des Georgsturmes

*) Eine goldene Altartafel schenkte derselbe Kaiser auch in den Dom von Merseburg, sie ist im 16. Jahrhundert geraubt und eingeschmolzen worden.

mit ihrer Verkleidung aus flachen Lisenen und Bogenfries und den auf der Innenwand noch erkennbaren Andeutungen einer ehemals hier anstoßenden, die Fassadenmitte einnehmenden Vorhalle. Der Innenbau dagegen, den wir uns in der Gestalt einer flachgedeckten Säulen- und Pfeilerbasilika, etwa nach dem Beispiel von S. Michael in Hildesheim, zu denken haben, ist keine zweihundert Jahre alt geworden; ein großer Brand im Jahre 1185 und ein vermutlich daran anschließender totaler Neubau der Kirche haben ihn beseitigt. Aber von seiner inneren Ausstattung sind uns, wenn auch die Kostbarkeiten des Kirchenschatzes fehlen, im jetzigen Münster noch zwei sehr merkwürdige und wertvolle steinplastische Stücke, Arbeiten des frühen 12. Jahrhunderts, wie es scheint, erhalten, zwei große, querrechteckige Reliefplatten, die wohl zusammen mit andern verloren gegangenen Tafeln ihren Platz in der Umschrankung des Chorraumes hatten. Die eine dieser Tafeln (jetzt am Ende des südlichen äußeren Seitenschiffs eingemauert, Abb. 4) zeigt in kraftvollem Relief sechs Apostel, paarweise unter säulchengetragenen Arkaden stehend, denen wohl auf einer Pendanttafel die sechs Genossen gegenübertraten, während in der Mitte vermutlich die Gestalt Christi zu sehen war, auf die sich die hinweisende Gebärde des Petrus (zu äußerst links auf dem erhaltenen Relief) zu beziehen scheint*). Wie in lebhaftem Gespräch sind diese Männer geschildert, mit einer erstaunlichen Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit des Ausdrucks in Köpfen und Gebärden. Dabei ist das ganze Auftreten und Gebahren dieser Gestalten von einer gewissen feierlichen Gemessenheit beherrscht, die ebenso wie die Anordnung und die weiche, lebendige Ausführung der Gewänder nur aus einem sehr engen Anschluß an das Vorbild der Antike, vermittelt und einigermaßen modifiziert natürlich durch byzantinische Zwischenglieder, zu begreifen ist. Noch deutlicher ist das Nachwirken solcher byzantinischen Musterstücke (an Elfenbeinschnitzereien ist vor allem zu denken) bei der offenbar in derselben Bildhauerwerkstatt ausgeführten zweiten Tafel (am Ende des nördlichen äußeren Seitenschiffes eingemauert), wo in vier getrennten

*) Wir gelangen so zur Rekonstruktion einer Bilderfolge, wie wir sie ähnlich, aber noch vollständig erhalten in zwei Reliefzyklen des 13. Jahrhunderts vorfinden, die ebenfalls die Seitenwände eines hohen Chores schmücken, in Bamberg, Georgenchor des Doms und in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt.

oblongen Feldern das Martyrium des hl. Vincentius geſchildert iſt. Der monumentale Eindruck der Apoſteltafel fehlt hier freilich, aber dieſelbe feine und lebensvolle Behandlung aller Einzelheiten wie dort kehrt hier wieder in den zahlreichen, mannigfaltig bewegten Figürchen und in den ſehr ausführlich geſchilderten landſchaftlichen und architektoniſchen Szenerien. Nichts irgendwie Verwandtes läßt ſich aus der ſonſtigen frühromaniſchen Plaſtik Deutſchlands den beiden Reliefplatten an die Seite ſtellen, die auch, was ihre künſtleriſche und techniſche Qualität betrifft, weit über das gewöhnliche Niveau der oberrheiniſchen und ſchweizeriſchen Steinmetzwerkſtätten hinausragen. Dagegen weiſen uns der allgemeine ſtiliſtiſche Charakter, wie auch manche Einzelheiten (z. B. die eingehende, merkwürdig realiſtiſche Darſtellung des Aufrichtens einer Tonnenwölbung in der Szene der Beſtattung des Vincentius) nach Südfrankreich, woher, vermutlich im frühen 12. Jahrhundert, der Meiſter gekommen ſein muß, der in der Basler Kathedrale den Schmuck des Chorgewändes ausgeführt hat.



Abb. 5. Hauptreliquiar des hl. Euſtachius.
Aus dem Basler Münſterſchatz.
(London, South-Kenſington Muſeum.)

Im Laufe des 12. Jahrhunderts ſind aber auch dem Kirchenſchatz, zu dem Kaiſer Heinrich ſeinerzeit in ſo großartiger Weiſe den Grund gelegt hatte, weitere Zuwendungen zuteil geworden, wovon einzelnes noch heute nachweisbar und erhalten iſt. So figuriert unter den in Baſel verbliebenen Überreſten des ehemaligen Domſchatzes, die jetzt das Hiſtoriſche Muſeum in ſeiner Schatzkammer verwahrt, als älteſtes Stück ein von dem Ritter Gottfried von Eptingen um die Mitte des XII. Jahrhunderts geſtifteter ſilbervergoldeter Kelch von unterſetzter bauchiger Geſtalt, mit den Rundbildern der Evangeliſtenembleme auf dem weitausladenden Fuß, und einem aus durchbrochenem Rankengeſchlinge ſich aufbauenden Knauf. Nicht lange danach gelangte im Münſter ein prachtvolles Reliquiar zur Aufſtellung, das Teile vom Schädel des hl. Euſtachius verſchloß und darum als lebensgroßes ſilbervergoldetes Haupt geſtaltet iſt, über einem käſtchenförmigen, von den Reliefſiguren der zwölf Apoſtel umſtandenen Sockel (Abb. 5). Es iſt der rechte Idealkopf eines mittelalterlichen Heiligen, bei dem die ſtrenge Regelmäßigkeit, faſt Starrheit aller Formen doch wie von innerem Leben durchglüht und zu hieratiſch-feierlicher Wirkung geſteigert iſt. Leider iſt auch dieſes Prachtſtück des Schatzes bei der Teilung von 1833 ins Ausland verkauft worden (jetzt im Londoner South-Kenſington-Muſeum) und das uns dafür gebliebene Haupt des hl. Pantalus (Hiſtor. Muſ.), eine erheblich banalere, derbere Arbeit ſchon des ſpäten 13. Jahrhunderts, bietet nur geringen Erſatz.

Der Heinrichsbau des Münſters, deſſen Mauern manches bedeutſame weltgeſchichtliche Ereignis hatten ſich abſpielen ſehen dürfen, wie die Reichsverſammlung und Synode des Jahres 1061, wo unter dem Vorſitz des jungen Heinrich IV. Cadalus von Parma als Gegenpapſt proklamiert wurde und ſpäter, 1146 die große Kreuzzugspredigt Bernhards von Clairvaux, dieſer Bau iſt nach einer Chroniknotiz im Jahre 1185 von einem großen Brand heimgeſucht worden. Nähere Angaben über den Umfang der Zerſtörung und der dadurch geforderten Wiederherſtellungsarbeiten fehlen freilich; doch deutet das jetzt vor uns ſtehende Gebäude in ſeiner architektoniſchen Anlage wie durch den ſtiliſtiſchen Charakter ſeiner plaſtiſchen Ausſchmückung beſtimmt darauf hin, daß offenbar im Anſchluß an jenen Brand ein vollſtändiger Neubau in



Abb. 6. Die Galluspforte am Münſter.

Angriff genommen worden iſt. Eine überaus tatkräftige Perſönlichkeit, Heinrich von Homburg, ſtand dazumal an der Spitze des Bistums, dem das Wagen und Beginnen eines ſo weitſchichtigen Werkes wohl zugetraut werden darf. Allerdings zog er bald nach dem vermutlichen Baubeginn mit Barbaroſſa nach dem hei-

ligen Lande und wurde auf der Rückkehr vom Tode ereilt; ſein Nachfolger verwickelte ſich in unglückliche Feldzüge und ſtarb tief verſchuldet. Indeſſen begann 1215 mit der Inthroniſation des großen Heinrich von Thun wieder eine Zeit glänzenden und kraftvollen Aufſchwungs, der es wohl auch an Mitteln und Eifer zu energiſcher Förderung des Kirchenbaus nicht gebrach.

Die aus der ſtiliſtiſchen Erſcheinung unſeres heutigen Münſters zu erſchließende Baugeſchichte fügt ſich nun auch in ſcheinbar ganz zwangloſer Übereinſtimmung in dieſen eben angedeuteten Rahmen der äußeren hiſtoriſchen Verhältniſſe. In der Zeitſpanne, die das letzte Fünftel des 12. und das erſte Drittel des 13. Jahrhunderts umfaßt, müſſen in der Tat, ihrem formalen Charakter nach, die hauptſächlichſten Partien des romaniſchen Baues zuſtande gekommen ſein.

Eine Ausnahmeſtellung nimmt hier jedoch ein der große Portalbau an der nördlichen Querſchiffsfront, die ſogen. Galluspforte, die, wie manche Anzeichen erſchließen laſſen, erſt in einer ſpäteren Zeit an ihren jetzigen Platz verſetzt wurde, vielleicht urſprünglich, vor der Anlegung der gotiſchen Vorhalle, als Hauptportal die Weſtfaſſade ſchmückte. Der Charakter dieſes Bauteiles iſt ſo altertümlich und ſo vielfach abweichend von den übrigen Partien des Hauptbaues, daß wir darin am eheſten ein allerdings nicht lange vor dem Brand ausgeführtes Werk erkennen möchten, das vermutlich mitſamt der Faſſade beim Einſturz des Innern unbeſchädigt geblieben war, und darum in den Neubau herübergenommen wurde; wie ja überhaupt die Errichtung eines ſolchen Zierbaus zur nachträglichen Bereicherung eines bereits vollendeten Gebäudes ſehr wohl denkbar, jedoch in der Anfangsperiode eines Neubaus höchſt unwahrſcheinlich iſt.

Die eigenartige wirkungsvolle Anlage dieſes Portals (Abb. 6), deſſen Aufbau an das Syſtem eines römiſchen Triumphbogens erinnert (man hat, nicht ganz überzeugend, auf die ſogen. „Porte Noire“ in Beſançon als das vermutliche Vorbild hingewieſen) ſtellt noch immer ein nur unvollkommen gelöſtes kunſtgeſchichtliches Problem dar. Jedenfalls kreuzen und vereinigen ſich daran mehrere verſchiedenartige Stileinflüſſe. Wir finden neben manchen Anknüpfungen an den allgemeinen elſäſſiſchen Portaltypus des 12. Jahrhunderts zahlreiche auffallende Übereinſtimmungen mit



Abb. 7. Von der Galluspforte am Münster.
Teilansicht: zwei Evangelisten.

gleichzeitigen entsprechenden Werken in Oberitalien und der Emilia; sodann aber auch, namentlich in den so seltsam stilisierten großen Figuren der Evangelisten mit der spielerisch reichen Fältelung der Gewänder und den gleichzeitig so detailliert realistisch gebildeten Händen u. dgl. (Abb. 7), unverkennbare Merkzeichen der provenzalischen Skulptorenschule.

Ein reichhaltiger Figurenschmuck belebt dieses Portal. Es erscheinen über den genannten Evangelistenfiguren, deren jeder von seinem Emblem begleitet ist, im Tympanon der Erlöser, dem durch Petrus und Paulus die kleingebildeten Gestalten des geistlichen Stifters (dieser von einem Engel begleitet) und des Baumeisters empfohlen werden, darunter auf dem Architrav der Zug der klugen und törichten Jungfrauen, in deren Mitte Christus auftritt. Die äußeren Rahmenglieder bauen sich in sehr ungewöhnlicher Weise aus kleinen kästchenartigen Tabernakeln auf, in denen Reliefs mit den „Werken der Barmherzigkeit" ihren Platz haben; weiter oben folgen die großen Gestalten der beiden Johannes und zu oberst eine Szene aus dem Jüngsten Gericht, Posaunenblasende Engel, die die Toten aus ihren Gräbern erwecken. Hinzu kommt schließlich in reicher mannigfaltigster Fülle der pflanzlich ornamentale Formenschatz, der sich über alle Gewände, Sockelfelder und Gesimse ausspinnt.

An derselben Querschiffmauer wie jetzt die Galluspforte, sitzt noch ein zweites wichtiges Werk architektonisch-plastischer Art, das am großen Rundfenster angebrachte „Glücksrad", in der Einzelausführung (siehe die Originalfiguren im Histor. Museum) eine ziemlich derbe und handwerkliche Arbeit, gleichzeitig mit den ganzen Querschiffmauern wohl gegen Ausgang des Jahrhunderts entstanden, die aber als Komposition eine seltene und wertvolle Merkwürdigkeit darstellt.

Entsprechend einer alten Vorstellung, die noch später in einem Gedicht des Konrad von Würzburg (lebte in der zweiten Hälfte 13. Jahrhunderts in Basel) anklingt:

„Wer heute sitzet ufm Rade
Der sitzet morgen drunder" —

ist hier in einer überaus anschaulich lebendigen, zugleich dekorativ wirkungsvollen Allegorik die Wandelbarkeit des menschlichen



Abb. 8. Münster, Innenansicht von der Chorempore aus.

Glückes versinnbildlicht. Die Einfassung des Rundfesters ist als eine Art großen Mühlrads gedacht, bei dessen Drehung die an die

Speichen angeklammerten Menſchen ſich bald auf der einen Seite hoffnungsvoll freudig in die Höhe getragen fühlen, einen Moment triumphierend im Scheitel thronen, um im nächſtfolgenden ſchon wieder verzweifelt abwärts geriſſen zu werden.

Beim Betreten des Innern der Kirche überraſcht uns das Langhaus durch die prachtvoll breiten, weiträumigen Verhältniſſe des Mittelſchiffs, wie ſich ſolche ähnlich nur in wenig Kirchen nördlich der Alpen wiederfinden. Es ſind italieniſche Vorbilder, denen das Basler Münſter ſeine Raumgeſtaltung verdankt, wie nicht minder die harmoniſche Gliederung des innern Aufbaus, mit der es ſich, allerdings in beträchtlichem Abſtand an die Reihe der von dem Mutterbau S. Ambrogio in Mailand abhängigen Gewölbekirchen Oberitaliens anſchließt (Abb. 8).

Höchſt eindrucksvoll wirken die mächtigen hochgetürmten Pfeilermaſſen des Untergeſchoſſes mit den bei aller Schwere der Formen doch faſt anmutig kontraſtierenden Arkadenreihen der Empore darüber und den dieſen ganzen Aufbau in ſtrenger organiſcher Geſetzmäßigkeit zuſammenfaſſenden und ordnenden Gliederungen, den vorgelegten Rundpfeilerbündeln, einheitlich durchgeführten Geſimsbändern und den breiten Blendbogen, die jeweilen drei kleine Emporenarkaden überſpannen und mit ihren kompakten Mauerſtützen den ſchweren Rhythmus der untern Bogenſtellungen nach oben weiterklingen laſſen (Abb. 9). Die durch die ſtarken Pfeilervorlagen vorbereitete Überwölbung des Mittelſchiffs hat man dann doch zunächſt nicht ausgeführt und ſtatt deſſen in der Scheitelhöhe der äußeren Schildbogen eine hölzerne Flachdecke angeordnet, unter der erſt zu Beginn des 15. Jahrhunderts die jetzt noch vorhandenen Kreuzgewölbe eingeſpannt wurden.

Dieſes Langhaus ſamt dem anſtoßenden Querſchiff war wohl im weſentlichen vollendet, als man, vermutlich im Lauf der 1220 er Jahre, zur Erneuerung der Choranlage ſchritt, die offenbar als einziger eingewölbter Bauteil den Brand von 1185 ohne Schaden überſtanden und dann zunächſt während des Langhausneubaus dem gottesdienſtlichen Gebrauch weiter gedient hatte. Der nun begonnene neue Chor, aus einem rechteckigen, dem Mittelſchiff entſprechenden Joch und fünfſeitigem Chorhaupt zuſammengeſetzt, — letzteres ſpäter nach oben gotiſch ausgebaut und überwölbt — erhebt ſich über einer Krypta, die zunächſt nur durch den Chor-



Abb. 9. Münster, Blick durch ein Seitenschiff mit rekonstruierter Außenwand.
(Nach Chr. Riggenbach.)

raum, ſodann, und noch in romaniſcher Zeit, auch über die Vierung hin ausgedehnt wurde. Er iſt von einem die Seitenſchiffe des Langhauſes fortſetzenden, ebenfalls zweigeſchoſſigen Umgang umzogen, deſſen untere Arkaden urſprünglich vom Niveau der Chorkrypta aus, mit der ſie durch mehrere Bogen kommunizieren, als ſchlanke offene Halle bis unter die Gewölbe des oberen Geſchoſſes aufſtiegen. Die ſie jetzt horizontal durchſchneidende Verbreiterung des Chorbodens bis an die Außenmauern des Umgangs fällt dem Wiederaufbau nach 1356, die Beſeitigung der in die Vierung vorgeſchobenen Krypten- und Chorpartie den Umgeſtaltungsarbeiten der 1850er Jahre zur Laſt.

Mehrgliedrige Gruppen unterſetzter Säulchen und Pfeilerchen ſtützen die Arkaden des Chorhauptes. Dabei erklärt ſich die größere Breite der Mittelarkade, wie vermutet wurde, als ein Kunſtgriff, durch den der im Langhaus ſtehende Betrachter veranlaßt werden ſoll, die ihm nur in ſchräger Verkürzung ſichtbaren, aber auch tatſächlich kürzeren Seiten des Polygons in der Vorſtellung unwillkürlich nach Analogie der allein frontal zu überſehenden, breiteren Mittelſeite aufzufaſſen, und ſo die Tiefenausdehnung des Chorhauptes bedeutender zu empfinden, als ſie tatſächlich iſt (Abb. 10).

Eine reiche Gliederung hat der Chorumgang auch nach außen hin erhalten, indem unter den großen Rundbogenfenſtern jeder Polygonſeite eine zierliche, auf Dreiviertelſäulchen ruhende Arkadenreihe mit bekrönendem Horizontalgeſims vorgeblendet iſt, und der obere Mauerabſchluß durch einen Rundbogenfries auf kräftigen figurierten Konſolen geſäumt wird. Auf Grund von allerlei Anſatzſpuren läßt ſich ſodann über dieſem Bogenfries eine kleine Arkadengalerie, wie ſie bei den großen mittelrheiniſchen Kathedralen und manchen oberitalieniſchen Kirchen ſich etwa findet, rekonſtruieren, als wirkungsvollſte Bekrönung dieſes ganzen Gebäudeteils. Sie iſt aber vielleicht nur teilweiſe zur Ausführung gelangt, ſpäter abgebrochen und durch eine einfache Maßwerkbaluſtrade erſetzt worden. Auch die bedeutend ſchlichtere Umkleidung der Außenwände des Langhauſes mit breiten Liſenen, die von liegenden Tierfiguren bekrönt waren, und Rundbogenfrieſen kann teils noch in situ erſehen, teils nach einzelnen Überreſten und Fundſtücken in der Vorſtellung ergänzt werden. Zu beachten ſind aber auch,

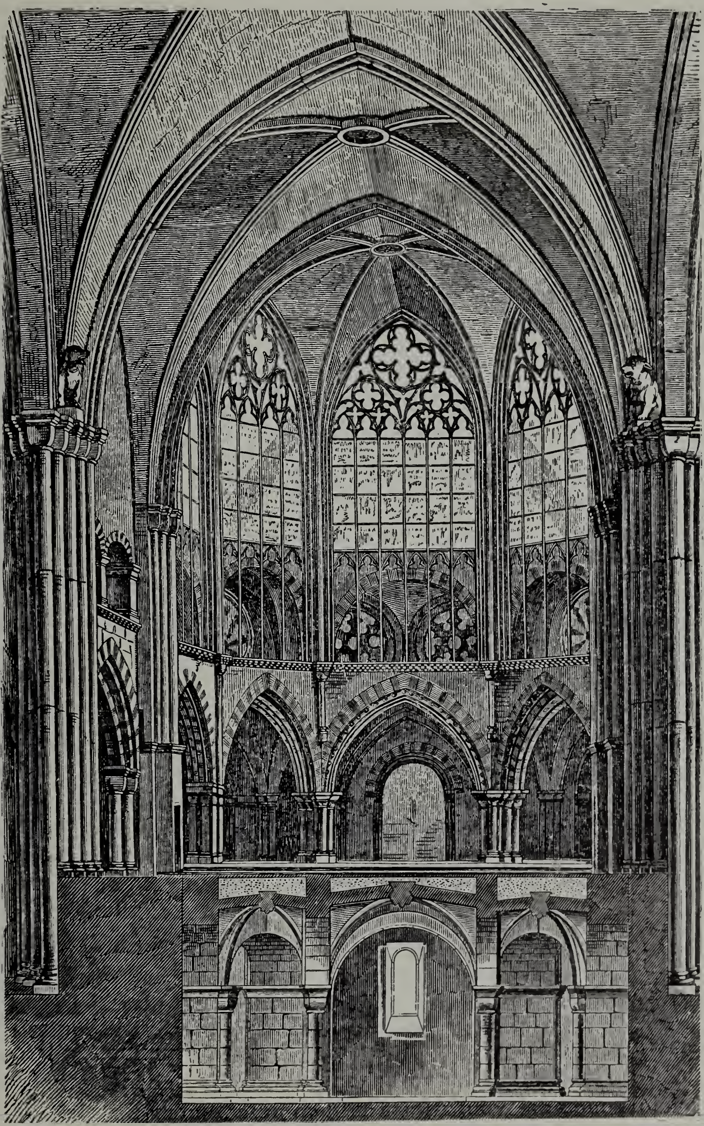


Abb. 10. Münster. Einblick in den Chor und Querschnitt durch die Krypta. (Nach Chr. Riggenbach.)

als für die Geſamterſcheinung des Bauwerks ſehr wichtige Teile, die allerdings nur bis in halbe Höhe aufgeführten quadratiſchen Stümpfe zweier Türme, die wie bei ſo manchen Kirchen des ſpätromaniſchen Stils als Pendants zu den Faſſadentürmen in den Ecken zwiſchen Chor und Querſchiffarmen ſich erheben ſollten.

Das architektoniſche Gerüſt, von dem im Vorausgehenden allein die Rede war, iſt nun vielfach mit plaſtiſchem Reliefſchmuck ausgezeichnet, der namentlich an Kapitälen, Kämpferſtücken und Geſimſen in einer blühenden Fülle hervorzubrechen ſcheint. Im Langhauſe ſind an den Pfeilern des Erdgeſchoſſes nur da und dort Reliefs zu bemerken, darunter namentlich intereſſante figürliche Darſtellungen noch im ausgeſprochenen Charakter des ſpäten 12. Jahrhunderts. Eine höchſt mannigfaltige Flora, dazwiſchen nur vereinzelt ornamental figürliche Motive, ſchmückt die Kapitälgruppen der Empore (Abb. 11); aber die allerreichſte Entfaltung gewinnt dieſe Zierluſt in Chor und Krypta, wo ein ganzes mittelalterliches Bilder- und Märchenbuch über die Kapitäle und Frieſe hin ausgeſtreut iſt (Abb. 12). Bibliſche und legendäre Szenen wechſeln mit den Figuren grotesker Ungeheuer und Motiven aus der Tierfabel, dem „Roman du Renart“ u. a. Auch die mittelalterliche Heldenſage, Dietrich von Bern, Alexanderroman und alte Novellen wie die Geſchichte von Pyramus und Thisbe werden ganz unbefangen zur bildlichen Ausſchmückung des Altarraumes der Kathedrale verwendet; die Figuren der Geſimsbänder ſind in die Windungen einer fortlaufenden Ranke mit dickem Stengel und ſchmalen kraus gelappten Blättchen und Beerenfrüchten eingeſtellt. Das ganze Zierweſen iſt in einem gleichmäßigen, flotten aber ziemlich derben Stil vorgetragen, der nun die ſchon routinierte Technik und Bildkunſt der Steinmetzen des 13. Jahrhunderts zur Vorausſetzung hat.

Daneben wirkt geradezu erfriſchend durch die bei aller formalen Ungewandtheit ſo unmittelbar lebendige Naturauffaſſung das jetzt über dem Eingang zum Georgsturm eingemauerte Relief mit den Porträtfiguren der beiden Münſterbaumeiſter — dieſe Bedeutung ſcheint aus der beigefügten, allerdings ſehr verſtümmelten Inſchrift doch wohl beſtimmt hervorzugehen. — Wir ſehen unter einer Doppelarkade, die von zwei Säulchen und einem Engelskopf als Konſole getragen wird, die beiden Männer in recht unbeholfener

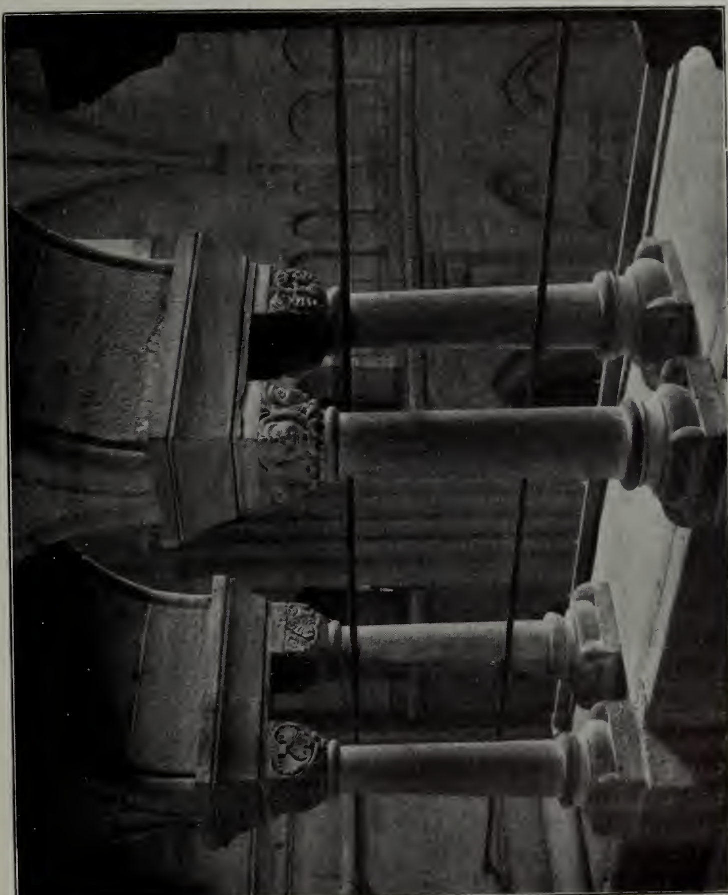


Abb. 11. Münster. Säulchengruppe auf der Empore.

Haltung auf einer kiſſenbelegten Bank ſitʒen; ſie tragen offenbar realiſtiſches Zeitkoſtüm mit umgehängtem Mantel, in deſſen Halsſchnur der eine mit zerſtreut ſpielender Hand hineingreift; das Erſtaunlichſte aber ſind die Köpfe in ihrem kraftvollen, faſt impreſſioniſtiſch freien Realismus, Porträts, wie wir ſie mit derartig ausgeprägter individueller Lebendigkeit in ſo früher Zeit — das Relief gehört offenbar noch in das erſte Viertel des 13. Jahrhunderts — nur erſt ganz ſelten in der deutſchen Plaſtik antreffen.

Neben dieſer reichhaltigen Ausbeute an Reliefſkulpturen fällt kaum in Betracht, was das Münſter an rundplaſtiſchen Arbeiten aufweiſt. Die großen Evangeliſtenembleme hoch oben an den Vierungspfeilern geben ſich, ihrem Standort entſprechend, nur als ganz ſummariſch behandelte Dekorationsſtücke, und von den außen an den Ecken der nördlichen Querhausfront aufgeſtellten Figuren eines Jägers mit Hifthorn und eines (ſehr verſtümmelten) Pferdes, deren Sinn und Bedeutung noch unaufgeklärt iſt, muß dasſelbe gelten. Dagegen beſitʒt das Hiſtoriſche Muſeum eine aus dem Münſter ſtammende intereſſante Gruppe von Figuren in für nahe Betrachtung berechneter ſorgfältiger Ausführung (Abb. 13), ſechs liegende Tiergeſtalten, zwei Löwen, zwei Elefanten, zwei hundeartige Tiere, deren jedes auf ſeinem Rücken eine kleine romaniſche Säulenbaſis trägt. Es iſt das ein Motiv, das an italieniſchen wie an ſüdfranzöſiſchen Kirchenportalen des 12. und frühen 13. Jahrhunderts für die frei vortretenden Säulen des baldachinartigen Giebels oder Vorbaus, — aber auch für die Säulenſtütʒen ſteinerner Kanzeln — vielfach verwendet iſt, wobei auch die teilweiſe auf den Meinungen der mittelalterlichen Zoologie fußende allegoriſche Bedeutung der einzelnen Tiere eine Rolle geſpielt haben muß. So wurde z. B. der Löwe, zugleich als Symbol des Teufels, der ſich unter den Dienſt der Kirche beugen muß, wie weil er angeblich mit offenen Augen ſchläft, als Türhüter beſonders empfohlen. Sehr ungewöhnlich iſt aber, abgeſehen von einzelnen ſüditalieniſchen Beiſpielen, das Auftreten der Elefanten an dieſer Stelle, die der Basler Steinmetʒ vermutlich nach den ornamental ſtiliſierten Abbildern ſolcher Tiere in orientaliſchen Prachtgeweben hat ſtudieren können. Die Tierfiguren im Hiſtoriſchen Muſeum müſſen ihrem Stil zufolge — charakteriſtiſch iſt namentlich die Wiedergabe des Fells der Löwen und Hunde, das bei all der



Abb. 12. Romaniſcher Fries in der Krypta des Münſters.



Abb. 13. Säulentragende Tierfiguren aus dem romaniſchen Münſter. (Im Hiſtor. Muſeum.)

fleißigen Strichelung der einzelnen Strähnen doch nicht über eine ſchematiſch trockene Wirkung hinauskommt — ungefähr gleichzeitig mit dem Reliefſchmuck der Chorpartie entſtanden ſein, wo auch an einzelnen Kapitälen Löwen in ganz entſprechender Darſtellungsweiſe vorkommen. Jedes der Tierpaare ſetzt übrigens wohl ein beſonderes Portal voraus, deren ſomit ſchon das vorgotiſche Münſter, außer der Galluspforte, drei nach Maßgabe der Säulenträger etwas kleiner geſtaltete beſaß, die ſich in ihrem Aufbau, mit vorkragendem Archivoltengiebel oder baldachinartigem Vorbau, noch mehr als jenes ältere Werk, an italieniſche Vorbilder anſchloſſen.

Die große Bauunternehmung des Münſters hat zu ihrer Zeit wohl alle verfügbaren Intereſſen und Kräfte zunächſt in Anſpruch genommen. Was an andern Gotteshäuſern vor- und nebenher ausgeführt wurde, ſcheint von geringer Bedeutung geweſen zu ſein. Erhalten haben ſich nur einzelne ganz ſchlichte Überreſte. Die Krypta von S. Leonhard geht in ihrem älteren Teil mit derben Säulchen und ſchmuckloſen Würfelkapitälen möglicherweiſe noch auf den älteſten Bau, der 1118 geweiht wurde, zurück. Die Kirche, der 1135 ein Auguſtinerchorherrenſtift angegliedert wurde, erhielt bald nach dieſer Zeit auch ein reicher geſchmücktes Bauglied, aus deſſen nicht beſtimmt zu rekonſtruierendem Aufbau zwei auf allen Seiten mit Reliefs geſchmückte Pfeilerbruchſtücke vor einigen Jahren wieder aufgefunden wurden (Hiſtor. Muſeum). Die Reliefbilder ſind zum Teil getreue, nur etwas vergröberte Nachbildungen der Darſtellungen der Vincentiustafel (ſ. oben S. 7). Im 12. Jahrhundert wurde wie es ſcheint auch der ſchlichte aber anmutige Kreuzgang des Cluniazenſerkloſters S. Alban angelegt, wovon der eine Flügel im Garten des jetzigen S. Albanſtifts noch erhalten iſt.



Abb. 14. Der hl. Georg an der Münsterfassade.

B. DAS ZEITALTER DER GOTIK (ca. 1250—1400)

Nachdem gegen den Ausgang der romanischen Zeit der große Münsterbau zum Abschluß gebracht war, erlosch der kirchliche Baueifer keineswegs; er verteilte und vervielfachte sich eher noch bei der Aufgabe, den verschiedenen Klosterniederlassungen, die das 13. Jahrhundert nach Basel gebracht hatte, würdige Andachtshäuser zu schaffen. Solcher Bauten, die zum Teil in sehr beträchtliche Dimensionen gehen, drängen sich im letzten Drittel und um die Wende des Jahrhunderts eine ganze Anzahl zusammen. Schlicht und ohne besondere Mannigfaltigkeit in ihren Formen, die nur gelegentlich durch etwas reicheren Schmuck an Pfeilerkapitälen, Schlußsteinen, Fenstermaßwerk erheitert sind, finden sich diese Bauten als echte Kinder ihrer Zeit, der noch jugendlich herben Gotik, durch die spezifisch architektonischen Reize einer klaren, harmonischen Konstruktion und Raumgestaltung in hohem Maße ausgezeichnet. Dies gilt vor allem von den Kirchen der beiden Bettelorden, der Dominikaner und der Barfüßer-Minoriten bei denen freilich beidemal das Schiff einer späteren Erneuerung

zuzuſchreiben iſt. Der Chor der Predigerkirche, eine elegante, feingliedrige Anlage, im Syſtem mit manchen anderen Dominikanerkirchen genau übereinſtimmend, iſt 1261—69 gebaut und ſodann durch eine der bedeutendſten Perſönlichkeiten des Ordens, den derzeitigen Provinzial Albertus Magnus geweiht worden. Aber ein viel ſtolzeres Bauwerk iſt der offenbar um dieſelbe Zeit und gewiß unter ſtarker Förderung durch den dem Orden angehörenden Biſchof Heinrich von Isny (1274—88) errichtete Chor der Barfüßerkirche, die jeʒt das Hiſtoriſche Muſeum beherbergt (Abb. 15), ein langgeſtrecktes, prächtig ſchlankes und ganz lichtes Gehäuſe, den ganzen Rhein hinunter als der höchſte und ſchönſte Kloſterchor berühmt. Ein Lettner trennte urſprünglich dieſen den Kloſterinſaſſen reſervierten Teil vom Langhaus, deſſen mächtiger dreiſchiffiger Raum, durch hochſtämmige Pfeilerarkaden geſtüʒt, auf die zu den Predigten der Minderbrüder in Scharen zuſammenſtrömenden Gläubigen berechnet iſt. Der ſchöne Kreuzgang des Kloſters iſt leider in den 1850er Jahren niedergelegt worden und nur noch in alten Abbildungen zu genießen.

Um dieſelbe Zeit entſtanden auch die Kirchen der beiden Kleinbasler Nonnenklöſter, S. Clara (ſeit 1280, der Chor modern) und Klingenthal, namentlich das leʒtere mit ſeinem hohen, langgeſtreckten 17fenſtrigen Chor eine ſehr bemerkenswerte Anlage, deren Inneres nur leider durch die in mehreren Etagen eingebauten Räumlichkeiten der Kaſerne völlig ausgefüllt iſt (vgl. Abb. 16).

Den genannten vier Kloſterkirchen folgt ſodann zu Anfang des 14. Jahrhunderts diejenige der Auguſtiner, die wir aber nur noch aus einigen alten ſummariſchen Anſichten beurteilen können. Auf ihrem Areal ſteht jeʒt das Muſeum. Endlich dürfte auch die Peterskirche, bei der ſeit 1235 ein nachmals ſehr begütertes Chorherrenſtift beſtand, in ihrer heutigen Geſtalt im weſentlichen in die erſte Hälfte des 14. Jahrhunderts zurückgehen.

Seit dem Ausgang des 13. Jahrhunderts tritt aber auch die Münſterbauhütte wieder in rege Tätigkeit. Zu ihren Gunſten wurde 1285 ein Indulgenzbrief vom Papſt erwirkt, und man nahm zunächſt eine reichere Ausgeſtaltung der Mittelpartie der Faſſade in Angriff. Der romaniſchen Eingangswand, die wie es ſcheint in der Flucht der hinteren Turmmauern lief, wurde ein gotiſcher Portikus vorgelegt, mit drei offenen Torbogen, deren ſchlanke Stüʒen durch



Abb. 15. Chor der Barfüßerkirche.

Verstärkungen der später dazwischen eingebauten Portalanlage ummantelt, aber auf der Innenseite noch teilweise erkennbar sind. Gleichzeitig entstanden als Ersatz für das alte romanische Hauptportal

(die Galluspforte?) das große zweibogige gotiſche, das ſeit dem 15. Jahrhundert an der Außenwand der neuen Faſſade ſitzt, und die dabei irgendwie angebrachten vier großen Statuen (ſ. unten). Die Pfeiler aber, die jetzt an der Außenwand dieſe Statuen tragen, waren ſicher nicht für dieſen Zweck urſprünglich beſtimmt; ſie charakteriſieren ſich vielmehr als Wandſtützen einer Bogenwölbung, und führen alſo zur Vorſtellung einer äußern, vor die Türme vorſpringenden, dreiſeitig offenen Vorhalle, die wohl nicht gar lange nach jenem inneren Portikus angelegt, im Erdbeben von 1356 eingeſtürzt ſein muß.

Sodann entſtanden jetzt, eine um die andere, von ca. 1306 bis in die 1340er Jahre hinein, als Familienſtiftungen einzelner vornehmer geiſtlicher und weltlicher Herren, die den Seitenſchiffen angefügten Kapellen. Ihre in eine einheitliche Fluchtlinie gelegten Außenwände mit den zierlichen Strebepfeilern und ſchönen hochgotiſchen Maßwerkfenſtern ſpielen in der Außenanſicht der Kirche eine gewiſſe Rolle (vgl. u. Abb. 23); im Innern ſind dieſe Kapellenreihen ſeit der Beſeitigung der Zwiſchenwände zu einfachen Nebenſchiffen geworden, zu denen die Nebenportale der Faſſade den direkten Zugang vermitteln.

Aber künſtleriſch bedeutungsvoller als die ſchlichten Zweckbauten dieſer Kapellen iſt die ſogleich nach dem Erdbeben von 1356 ausgeführte Wiederherſtellung des Chorhauptes. Der gotiſche Architekt, dem dieſe Aufgabe übertragen war, vermutlich der in den Büchern der Dombauverwaltung vielgenannte Meiſter Johann von Gmünd gedachte an Stelle des maſſig düſtern romaniſchen Chorſchluſſes, den das Erdbeben zum Einſturz gebracht hatte, im Sinn und Geſchmack ſeines Jahrhunderts einen ſchlanken, feingliedrigen, möglichſt lichten Hochbau aufzurichten (ſ. o. Abb. 10). Er geſtaltete alſo zunächſt die Oberwände der fünf Polygonſeiten jede als großes vielteiliges Fenſter, führte ſodann dieſe für das Höhenmaß jener Partie allein viel zu breit erſcheinenden Fenſter mit ihrem Stabwerk, das — wie die ſtellenweiſe erhaltenen Fälze beweiſen — auch in der untern Hälfte farbig verglaſt werden ſollte, bis hinunter zum Fußgeſims des obern Chorumgangs, um dieſen, den er wohl aus ſtatiſchen Gründen nicht beſeitigen mochte oder durfte, gänzlich zu maskieren und ſo wenigſtens ſcheinbar e i n e große einheitliche Fenſterordnung über die ganze Höhe von den untern



Abb. 16. Ehemalige Kloſterkirche Klingenthal, vor der Erbauung der Kaſerne. (Nach einer Studie von E. Stückelberg.)

Arkaden bis an die Gewölbe hinauf zu gewinnen. Dieſer etwas gewaltſame Gedanke iſt dann freilich nicht ganz zur Durchführung gelangt; nur das Stabwerk ohne die Verglaſung wurde angebracht, das aber auch ſo, als leichter Schleier gleichſam vor den Rundbogen des romaniſchen Emporenumgangs aufgehängt, eine wohltuende Überleitung darſtellt von der dunklen Schwere und Geſchloſſenheit der Erdgeſchoßarkaden zu der leichten ſtrahlenden Durchſichtigkeit der Oberwände. Die ganze Anlage, die gerade in ihrem wirkungsvollen, glücklich eingefügten Kontraſt eine ſehr ſchätzenswerte Bereicherung des romaniſchen Münſters darſtellt, iſt mit Einſchluß der Überwölbung in kaum ſiebenjähriger Arbeit zu Ende geführt, im Mai 1363 dem gottesdienſtlichen Gebrauch wieder übergeben worden.

Aber nicht lange danach wurde noch einmal eine größere Unternehmung im Innern des Münſters begonnen. Im Jahre 1381 legte man die Fundamente des Lettnerbaues, der die ins erſte Joch vor der Vierung vortretende Vorderwand der Choreſtrade zu verkleiden hatte. Der ſchöne Zierbau iſt in den 1850er Jahren an die Eingangswand des Langhauſes verſetzt und dort, unter ungebührlicher Überhöhung ſeiner Pfeiler als Orgeltribüne eingerichtet worden. Es ſind vier ſpitzbogige Arkaden, von ſchlanken Stabbündeln geſtützt, die beiden mittleren den Weg zu der in den Chor emporführenden Treppe freigebend, die weiter geſpannten äußeren, mit reichem in das Bogenlicht herabhängendem Maßwerk je einen Altarplatz umrahmend, das Ganze von einer prächtigen Maßwerkbaluſtrade bekrönt. Oberhalb der Treppe, dem Chor zugewandt, lehnte ſich an den Lettner der ſteinerne Thronſitz des Biſchofs, von dem aus dieſer die im Chor vollzogenen Zeremonien und Verſammlungen ſeiner Geiſtlichkeit präſidierte. Er iſt mit ſeinem zierlichen, auf Säulchen ruhenden, von Wimpergen umkränzten Baldachin gleichfalls erhalten geblieben und ſteht jetzt in einer Ecke des nördlichen äußeren Seitenſchiffs.

Allein nicht bloß im Münſter, auch an andern Bauwerken der Stadt hat das Erdbeben von 1356 umfangreiche Erneuerungsarbeiten nötig gemacht. So iſt S. Martin um dieſe Zeit wiederhergeſtellt und 1392 neu geweiht worden; auch der Chor von S. Leonhard (ohne das Gewölbe ſ. u.) mit den ihn flankierenden Kapellen, und die kleine Kloſterkirche S. Alban in ihrer heutigen

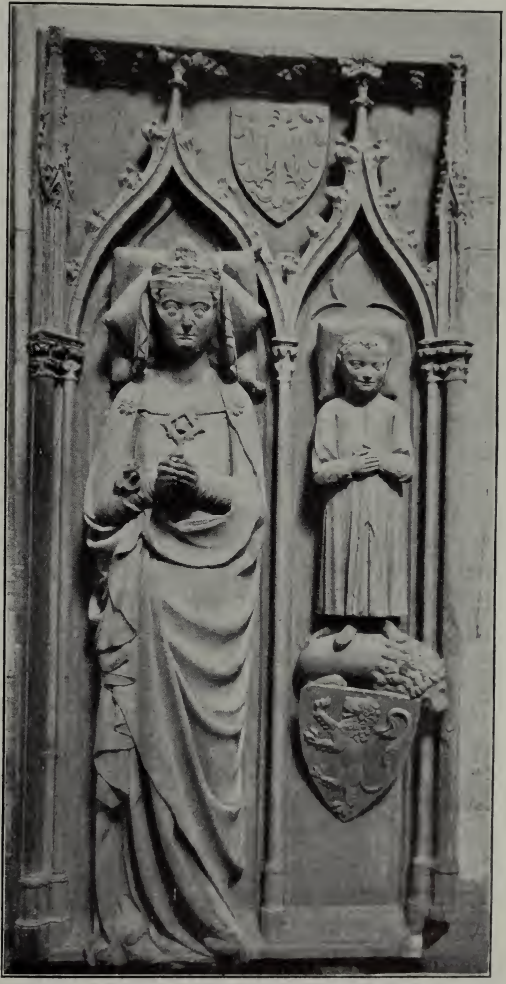


Abb. 17. Grabtafel der Königin Anna, Gemahlin Rudolfs von Habsburg, im Münster.

Gestalt sind in diese Zeit zu datieren. Und endlich erstand das Rathaus nach dem Erdbeben zum erstenmal in stattlicher Anlage; wir haben Grund, anzunehmen, daß schon dieser Bau im Erdgeschoß die durchgehende offene Arkadenhalle aufgewiesen habe, die nachmals als markantes Charakteristikum auch in dem uns jetzt vor Augen stehenden Neubau des 16. Jahrhunderts wieder aufgenommen worden ist.

An der großen klassischen Blüte der deutschen Plastik in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts hat Basel, nach dem Erhaltenen zu urteilen, nur geringen Anteil gehabt; dagegen sind hier im Ausgang des 13. und im frühen 14. Jahrhundert eine kleine Anzahl figürlicher Bildwerke entstanden, die einer eingehenden Beachtung wohl wert sind.

Davon gehört an die erste Stelle so zeitlich wie der künstlerischen Bedeutung nach die Grabtafel der Königin Anna, Gemahlin

Rudolfs von Habsburg und ihres Söhnleins, die im Münſter als Reſt einer ehemals mitten im Chor aufgeſtellten Tumba, unter dem Chorumgang ihren Platʒ gefunden hat (Abb. 17).

Dem Wunſch der Fürſtin zufolge († 1281) war ihre Leiche nach Baſel gebracht und hier im Münſter, wo ſchon zwei ihr im Tod vorangegangene Söhne lagen, zuſammen mit dem jüngeren dieſer beiden beigeſetʒt worden; bald danach, gewiß noch im Laufe der 1280er Jahre, hat man auch das prächtige Grabmal errichtet. Die uns erhaltene Reliefplatte offenbart freilich in den zierlichen Architekturgliedern der Umrahmung, wie in der wundervoll geſchmeidigen, empfindungsvollen Formengebung des Gewandes und der feinen charakteriſtiſchen Stiliſierung der Köpfe den völlig ausgereiften Charakter der hochgotiſchen Periode, aber zugleich auch die Hand eines beſonders hervorragenden Künſtlers, der in dieſem königlichen Grabdenkmal ein der allgemeinen durchſchnittlichen Stilentwicklung kühn vorangehendes Werk zu ſchaffen befähigt war. Daß das Relief in Baſel entſtanden iſt, beweiſt das Material, der überall am Münſter verwendete feinkörnige rote Sandſtein. Noch ungefähr dieſelbe Stilſtufe, aber in etwas derberem, mehr landläufigem Ausdruck repräſentieren die Bildwerke an der Faſſade des Münſters, wo zunächſt vier Standfiguren, wohl nur als vereinzelte Überreſte einer zahlreicheren ſtatuariſchen Verſammlung aus der ehemaligen äußeren Vorhalle — die im Erdbeben von 1356 einſtürzte (ſ. o. S. 26) — uns erhalten ſind. Davon ſtellt das eine Paar eine auch in den Figurenreihen der Münſterportale von Straßburg und Freiburg anzutreffende, in dem Gedicht des Konrad von Würzburg „Von der Welt Lohn" erſtmals evozierte moralpädagogiſche Gruppe dar, den gewandten „Verführer" (d. h. die ins Männliche umgewandelte Perſonifikation der „Frau Welt" des Dominikanerdichters) und die „Verführte" — irrtümlich „Frau Welt" genannt —, ein ſchönes, lebensluſtiges Mädchen, die dem Verführer ihr Gewand öffnet. Basleriſche Beſonderheit iſt dagegen die andere Gruppe: der kaiſerliche Münſtergründer und Stadtpatron S. Heinrich mit Szepter und Kirchenmodell und ſeine fromme Gemahlin Kunigunde. Vorzüglich wirken in ihrem weichen, ausdrucksvoll ſchönen Fluß die Gewänder dieſer Geſtalten, während die — zum Teil ſpäter erneuerten — Köpfe ſich kaum über einen handwerklich derben Schematismus erheben. Noch bedeut-

samer vielleicht und eigenartiger als diese vier sind die beiden großen Reiterfiguren, die vor den zwei Türmen aufgestellt sind und diesen den Namen geben: links der hl. Georg (Abb. 14), der wie ein turnierender Ritter mit eingelegter Lanze den Drachen durchsticht, während zu seinen Füßen (einer alten Abbildung zufolge) die Prinzessin kniete, und rechts S. Martin, der für den (später in einen Baumstumpf umgewandelten) Bettler seinen Mantel zerhaut. Große dekorative Reiterstandbilder finden sich ja auch anderwärts an deutschen Kirchen des Mittelalters (Bamberg, Straßburg), aber was wir in Basel sehen, solche monumental statuarische Darstellung von Legendenszenen darf nördlich der Alpen als etwas höchst Ungewöhnliches gelten. Die Figuren am Münster sind übrigens beide nicht in ihrer ursprünglichen Ausführung erhalten. Die Martinusstatue ist eine moderne Kopie nach dem im Histor. Museum aufbewahrten Original, das aber auch seinerseits in wesentlichen Teilen sich nur noch als Restaurationsarbeit aus früherer Zeit darstellt. Der hl. Georg aber ist — worauf auch die viel gewandtere, schwungvollere Erscheinung von Ritter und Pferd hindeutet — höchstwahrscheinlich ein im Ausgang des 14. Jahrhunderts neu angefertigtes Ersatzstück für die 1372 durch einen Erdstoß heruntergeworfene ursprüngliche Figur. Dagegen gehören noch in die erste gotische Bauperiode der Fassade, in die 1290er Jahre etwa, die unbedeutenden dekorativen Figürchen von Engeln, Propheten und dergl., die das große Hauptportal in den Bogenlaibungen umkränzen, wo überdies im Tympanon ehemals ein großes vielfiguriges Relief (vermutlich ein Jüngstes Gericht), davon noch einige Spuren am untern Rande erkennbar sind, angebracht war.

Ein im Histor. Museum bewahrter beschädigter Kopf, der wohl ursprünglich der „Verführten“ oder einer ihr ähnlichen, verlorenen Figur aus der Vorhalle angehört haben mag, ist in seiner linear wie plastisch reichbewegten Ausdrucksweise sehr beachtenswert als ein markantes Beispiel für typisch hochgotische Stilisierung der Gesichtsformen, der Augen- und Mundpartie insbesondere (Abb. 18).

Eine Anzahl großfiguriger plastischer Arbeiten des 14. Jahrhunderts finden wir sodann unter den Grabstatuen von Rittern und Prälaten, die ehemals in reicher Fülle die Langhauskapellen des Münsters bevölkerten, jetzt nur noch in einer kleinen zu-

fälligen Auswahl erhalten und längs den Außenmauern des nördlichen Nebenſchiffs aufgeſtellt ſind. Höhere künſtleriſche Qualitäten zeigen aber nur einzelne dieſer Werke. So beſonders (zu hinterſt in der Reihe) das Grab des Ritters Konrad Schaler († 1316)



Abb. 18. Kopf einer Steinfigur vom Münſter. (Hiſtor. Muſeum.)

mit einem ſehr ſchönen Kopf, der in die wohl von Geſellenhand auf Lager gearbeitete Geſtalt eingeſtückt iſt; ſodann dasjenige Graf Rudolfs von Tierſtein († 1318). Neben der ſehr feinen und lebensvollen, auch techniſch ungemein ſorgfältigen Durchführung

dieser beinahe freiplastischen Liegestatue erscheint die weiter links aufgebahrte Figur des Ritters Bernhard von Maßmünster († 1382) nur wie ein handwerksmäßiges, schablonenhaftes Elaborat.

Dagegen findet sich eine sehenswerte Grabfigur aus dem Ausgang des Jahrhunderts in S. Leonhard (Kapelle links vom Chor). Es ist das Monument des Ritters Hügelin von Schöneck, eines besonderen Wohltäters dieser Kirche (er stiftete ihr z. B. 1369 eine Anzahl aus Italien mitgebrachter Reliquien). In den Aufbau dieses Grabmals war mit einbegriffen die merkwürdige lebensgroße Statue des knienden Ritters, die jetzt im Histor. Museum sich befindet (Abb. 19). S. Leonhard besaß sodann auch ein von plastischen Figuren umstandenes „heiliges Grab" aus dem 14. Jahrhundert, von dem ein paar Bruchstücke gerettet und im Histor. Museum aufgestellt sind. Ebendort zwei künstlerisch wenig bedeutende Sandsteinreliefs: eine Madonna vom Bischof Heinrich von Isny (1275—88) verehrt, und eine dem späten 14. Jahrhundert angehörende Hl. Sippe mit Stiftern, die aus dem Münster stammt. Sodann sind aus dem Münster noch zwei tüchtige plastische Arbeiten anzuführen, die zu dem gotischen Wiederaufbau des Chors (1356—63) gehören, die Reliefs auf den romanisch groß gestalteten Gewölbeschlußsteinen des Chorhauptes mit den Darstellungen von Kaiser Heinrich und Kunigunde, sowie der Krönung Mariä, die nach den Abgüssen im Gewerbemuseum bequem studiert werden können. Ein auch gegenständlich sehr interessantes statuarisches Werk ist die Sitzfigur Rudolfs von Habsburg in dem ehemals dem Haus Österreich gehörigen „Seidenhof" (am Blumenrain), ein Werk aus dem Ausgang des 14. Jahrhunderts (Abb. 20).

An kleinplastischen Arbeiten in kostbarem Material hat diese Zeit zahlreiches und Bedeutendes hervorgebracht, wovon das meiste in dem ehemaligen prachtvollen Kirchenschatz des Münsters sich vereinigte. Aber nur weniges ist davon heute noch nachweisbar oder gar in Basel selbst erhalten. Das silberne Haupt des hl. Pantalus (im Histor. Museum) wurde schon oben genannt; es ist eine gute durchschnittliche Arbeit aus dem letzten Viertel des Jahrhunderts (die Reliquie gelangte 1270 nach Basel). Um dieselbe Zeit entstand als wesentlich feinere, zierliche Arbeit das Hauptreliquiar der hl. Verena (1838 ins Ausland verkauft). Aber eine ganz besonders prächtige und kostbare Gabe war das um



Abb. 19. Der Ritter Hügelin von Schöneck, Grabfigur aus S. Leonhard. (Hiſtor. Muſeum.)

1320 dem Domſchatʒ geſtiftete Reliquiar (jetʒt im Berliner Kunſtgewerbemuſeum), das eine in kleinen Figürchen aufgebaute Kreuzigungsgruppe mit einzelnen die Reliquien tragenden Engelsgeſtalten von auffallend italieniſchem Charakter aufweiſt, der Kreuzesſtamm aus einem zierlichen kapellenartigen Gehäuſe aufſteigend, das Ganze von einer geſchweiften Sockelplatte getragen, die ringsum mit Silberſchmelzbildchen beſetʒt iſt, frühen wichtigen Beiſpielen einer aus Italien übernommenen, beſonders am Oberrhein hoch entwickelten Kunſtweiſe. Aus derſelben Zeit ungefähr datieren ſodann zwei große, gleichfalls mit koſtbaren Emailzieraten ausgeſtattete Silbermonſtranzen (jetʒt in St. Petersburg), dann ein reichgeſchmückter ſilberner Abtſtab von 1351 (ebenfalls dem Münſterſchatʒ entſtammend, im Viktoria and Albert-Muſeum in London), und endlich, als beſondere hiſtoriſche wie künſtleriſche Merkwürdigkeit eine „Goldene

Roſe“, wie ſie der Papſt alljährlich am Sonntag Lätare zu weihen und an einen verdienten weltlichen oder geiſtlichen Fürſten zu ſchenken pflegte. Die einzige erhaltene ſichtbare Illuſtration dieſes Gebrauchs iſt nun das ehemalige Basler Exemplar (jetzt im Musée de Cluny in Paris), das der Tradition zufolge von einem der Avignoneſer Päpſte im frühen 14. Jahrhundert an den Biſchof geſandt wurde. Es ſtellt ſich dar als ein mehrſtieliger Strauch mit zahlreichen Blättern, Knoſpen und Blüten, alles aus maſſivem Gold fein und lebendig gebildet, in einem höchſt reizvollen Gemiſch naturaliſtiſcher Freiheit und altertümlich ſtrenger Stiliſierung.



Abb. 20. Statue Rudolf von Habsburg im „Seidenhof“.

Eine beſondere Gattung von Reliefplaſtik kleinſten Maßſtabes bilden die Siegel; von denen namentlich diejenigen der Biſchöfe und der geiſtlichen Behörden und Körperſchaften durch figürlichen Schmuck von oft überraſchend feiner und künſtleriſcher Durchführung ausgezeichnet ſind. Eine überaus reichhaltige und wohlgeordnete Sammlung von Originalen und Abgüſſen iſt ſeit einigen Jahren im Staatsarchiv eingerichtet worden.

Ohne Zweifel war Basel auch an Denkmälern der Malerei schon in romanischer und gotischer Zeit nicht arm, und entwickelte sich aus einer hier lange schon heimischen Übung und Pflege die reiche Blüte der Basler Malerei des nachfolgenden 15. Jahrhunderts. Wenn aber von dem vielfach noch zu übersehenden umfangreichen Denkmälerschatz dieser späteren Periode so weniges im Original sich bis auf unsere Zeit hat retten können, darf es uns nicht wundern, daß jene ganze ältere Schicht fast vollständig verschwunden ist. Ein einziges und freilich recht interessantes Stück kann hier aufgeführt werden, eine große steinerne Altarplatte aus der Predigerkirche (im Histor. Museum), wo unter zierlicher gotischer Bogenarchitektur die Madonna und zwei Heilige dargestellt sind. Die Malerei freilich ist stark verblaßt und vielfach abgeblättert, aber die in den weichen lokalen Sandstein leicht eingeritzten Umrisse der Figuren sind noch ganz deutlich; der Stil dieses offenbar in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts zu datierenden Malwerks zeigt wieder starke Anklänge an italienische Vorbilder, wie wir sie ja schon bei einzelnen Basler Goldschmiedearbeiten dieser Zeit wahrnehmen konnten.



Abb. 21. Kreuzgang beim Münſter, Oſtflügel.

II. SPÄTGOTIK UND RENAISSANCE (Um 1400 bis um 1550)

DAS Erdbeben von 1356 und ſechzig Jahre ſpäter der große Stadtbrand von 1417 haben das mittelalterliche Baſel faſt völlig beſeitigt und ſeine umfaſſende einheitliche Wiederherſtellung in dauerhafteren Formen zur Folge gehabt. Daß dabei auch reicher künſtleriſcher Schmuck und Prunk nicht ausblieb, dafür ſorgte dann das große Konzil, das die langen Jahre von 1433 bis 1447 hindurch die Stadt zum Schauplatz wichtigſter univerſaler Geſchehniſſe und zum Sammelpunkt des bunteſten internationalen Getriebes machte. Die ungeheure Steigerung und Bereicherung des Lebens, die Baſel durch die in ſeinen Mauern zuſammenſtrömende illuſtre und glanzvolle Verſammlung erlebte, mußte notwendig auch den äußeren Rahmen, das Stadtbild und die Formen der Exiſtenz auf das eingreifendſte umgeſtalten, ſie hielt aber auch lange genug an, um den dauernden Beſtand dieſer Umgeſtaltung des Lebens

auch für die nachfolgende Zeit zu sichern. Von da ab gewinnt Basels Kultur und äußere Erscheinung den ungewöhnlich großzügigen Schwung, der die Stadt mehr und mehr an einen der ersten Plätze im süddeutschen Kultur- und Kunstleben hinaufhebt, welchen Platz sie auch bis in die Reformationszeit hinein zu behaupten vermocht hat.

Sozusagen als eine Hinterlassenschaft des Konzils erhielt Basel nicht lange nach dessen Auflösung, im Jahre 1460 die Universität, eine Stiftung Papst Pius II., der seinerzeit als päpstlicher Notar dem Konzil beigewohnt und die Konzilsstadt in einem berühmt gewordenen „Brief" mit humanistisch-allseitigem Interesse beschrieben hatte. Die Universität aber machte von neuem und für die Dauer ein reges wissenschaftlich geistiges Leben in Basel heimisch; die Stadt wird zu einem der bevorzugten Sitze des kosmopolitischen Humanismus — Sebastian Brant, der Dichter des „Narrenschiffes", und später Erasmus von Rotterdam, um nur die größten Namen zu nennen, ließen sich hier für längere Zeit nieder — und zugleich in immer steigendem Maße bis um die Mitte des 16. Jahrhunderts ein Hauptplatz des neuen Buchdrucks und Buchhandels, wo außerordentlich zahlreiche und bedeutsame Editionen, z. B. fast die gesamte Literatur der Humanisten, namentlich aber hervorragend reich und geschmackvoll ausgestattete Drucke hergestellt wurden. Die zahlreichen, im lebhaften Wetteifer nebeneinander tätigen Offizinen bedurften aber der ständigen Mithilfe von Künstlern für die Ausschmückung und Illustration ihrer Verlagswerke, und selbst Meister vom Range eines Hans Holbein haben, wie unten näher gezeigt werden soll, als Zeichner von Holzschnittvorlagen zeitweise ihre beste Kraft den Basler Verlegern zugute kommen lassen.

Aber überhaupt scheint der allgemeine Kunstbedarf und künstlerische Aufwand Basels im 15. und namentlich im frühen 16. Jahrhundert ungewöhnlich hoch gesteigert und weithin bekannt gewesen zu sein; darauf deutet wenigstens die unablässige, sehr reichliche Einwanderung von Malern, Bildschnitzern, Goldschmieden aus Süddeutschland, aus Schwaben insbesondere, von denen die meisten längere Jahre hindurch, wenn nicht dauernd, hier ansässig blieben. Auf diese Weise fand denn auch die neue Kunst- und Zierweise der Renaissance, die seit den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts in Augsburg Boden gefaßt hatte, von dorther auch in Basel Ein-

gang; gleichzeitig aber beginnt man auch von hier aus direkt mit Italien neue Berührung zu ſuchen und in dieſem Sinne auszunützen. Und zwar ſind beſonders die verſchiedenen ſchweizeriſchen Kriegszüge in die Lombardei (1511, 1513, 1515), wo im Basler Kontingent nachweislich jedesmal auch eine Anzahl der hier lebenden Künſtler mitgezogen ſind — denn Wanderfreude und Abenteuerluſt gehören hier ſozuſagen zum Handwerk — offenbar von nicht geringer Bedeutung geweſen für die nun mit einemmal ſo mächtig anſchwellende Renaiſſanceſtrömung in Baſel.

Aber ſchon kündigt ſich von der andern Seite eine neue folgenſchwere Bewegung an, die Reformation der Kirche; und ihr brachte man auch in humaniſtiſchen Kreiſen Baſels ein lebhaftes Intereſſe entgegen; doch mehr aus gelehrt-kritiſcher und ſatiriſcher Geſinnung — einzelne Basler Verleger nahmen auch ſogleich den Nachdruck von Luthers Bibelüberſetzung und ſeiner Streitſchriften in die Hand — von dem radikalen Umſturz, wie er von Wittenberg aus gepredigt wurde, wollte man nichts wiſſen; und da auch die Obrigkeit von dieſer Anſchauung geleitet war, konnte die alte Kirche bis zum Ausgang der 1520er Jahre in Baſel herrſchend bleiben, was für die freie Weiterentwicklung des künſtleriſch-kulturellen Lebens in die vollerblühte Renaiſſance hinüber doch wohl als ein Glück bezeichnet werden muß. Freilich die lange zurückgedrängte Bewegung brach ſchließlich mit um ſo wilderer Leidenſchaftlichkeit durch und vernichtete im Bilderſturm vom 9. und 10. Februar 1529 einen großen Teil deſſen, was die vorangegangenen wichtigen Jahre an Werken kirchlicher Kunſt der Stadt noch geſchenkt hatten. Von der Art und dem Umfang der Zerſtörung, die der zügelloſe Fanatismus dieſer Tage anrichtete, gewinnen wir aus den Schilderungen der Chroniſten eine erſchreckend anſchauliche Vorſtellung. Während noch der Rat über die Forderungen der Reformationspartei verhandelte, rottete ſich ein bewaffneter Haufe zuſammen, drang in das Münſter und ſchlug von allen Altären die Gemälde und Schnitzfiguren herunter, zuletzt „lag die ganz kilch vol bilder, eim war der Kopff ab, dem ander ein hand etc., und war eben wie in einem Krieg, da ein groſſe ſlacht geſchehen iſt“. Und wie im Münſter, ſo verfuhr man danach auch in den andern Gotteshäuſern der Stadt. All das zerſchlagene und heruntergeriſſene Bilderwerk und die hölzernen

Figuren der Schnitzaltäre, die „Götzen", wie man ſie jetzt kurzerhand nannte, wurden ſchließlich auf dem Münſterplatz zuſammengeſchleppt, in großen Scheiterhaufen aufgetürmt und verbrannt. „Alſo wart uff diſen tag manche koſtliche daffeln (Relieftafel) und gemelt und biltwerck verbrent, das mit groſem gelt gemacht waſz worden, aber es war do nüt zu hübſch es muſt alſz (alles) inſz Für".

Aber auch an Hand der verhältnismäßig wenigen Überreſte, die uns erhalten geblieben ſind und der ſchriftlichen Nachrichten vermögen wir doch noch den Reichtum und Glanz der Basler Kunſt im erſten Viertel des 16. Jahrhunderts zu ermeſſen und die damit aufs bitterſte kontraſtierende Armut wahrzunehmen, die im Gefolge des bilderfeindlichen Proteſtantismus einziehen mußte.

A. DIE BAUKUNST (ca. 1400 bis ca. 1550)

Als Abſchluß der Bautätigkeit des vorausgehenden und zugleich als ſtolze Einleitung zum neuen Kunſtabſchnitt des 15. Jahrhunderts iſt um das Jahr 1400 das Spalentor errichtet worden (Abb. 22). Ein Wehrbau von mächtig reſoluter Geſtalt — zumal als ihm noch das erſt ſpäter angegliederte Vortor fehlte — fügte es ſich in den gegen Ausgang des 14. Jahrhunderts erneuerten Mauerring der Stadt; aber in ſeinen koloſſalen Größenverhältniſſen äußert ſich eine über den fortifikatoriſchen Zweck weit hinausgehende, überraſchende Monumentalität, und eine hohe architektoniſche Schönheit ſpricht aus den Proportionen und der Gruppierung dieſer dreigliedrigen Baumaſſe. Ein Übriges tat der bald auch reichlich darüber verteilte Schmuck von Malereien und Plaſtik (worüber unten näheres), um das dem Reich zugewandte, die große Heerſtraße aus dem Elſaß aufnehmende Tor als den Haupteingang der Stadt eindrücklich und prächtig zu kennzeichnen.

Auf dieſe weltlich-kriegeriſche Ouverture folgen aber ſogleich in vielſtimmigem Chor die kirchlichen Bauten, die vor allem die nächſten Jahrzehnte in Anſpruch genommen haben.

Im Jahre 1401 trat in die Reihe der bisher beſtehenden Klöſter ein neues, das ſehr bald all den älteren Genoſſen an äußerem Glanz wie an geiſtiger Kultur den Rang ablaufen ſollte, die Karthaus. Auf einem Terrain an der Peripherie von Kleinbaſel, im Winkel zwiſchen Stadtmauer und Rhein, errichteten die Mönche



Abb. 22. Das Spalentor.

zunächſt, bis 1416, die Kirche, einen ſchlichten, einſchiffigen Bau mit polygonalem Chor (deſſen Steingewölbe erſt 1488 nachgeholt wurde), ſodann die Kloſtergebäulichkeiten um einen nach Karthäuſerart ſehr großen Kreuzgang und ein kleines Arkadenhöfchen herum. Nur aus alten Plänen iſt dieſe nachmals zerſtörte, oder durch Umbau völlig entſtellte Anlage (jetzt ſtädt. Waiſenhaus) noch zu rekonſtruieren. Von der reichgegliederten Bogenreihe, die den großen Hof einſt umzog, ſcheint wenigſtens in dem ſchönen dreiteiligen Fenſterverſchluß, der ſich jetzt am Eckhaus gegen den Rhein eingemauert findet, eine letzte kleine Andeutung erhalten zu ſein.

Die bauliche Ausführung der Kreuzgänge und deren reiche Ausſchmückung mit Scheibenbildern und Wandgemälden — worüber unten näheres — fiel mit den Konzilsjahren zuſammen und wurde zu einem eigentlichen Sammelpunkt des von den reichen ausländiſchen Gäſten der Stadt gebrachten und hinterlaſſenen künſtleriſchen Glanzes.

Gleichzeitig mit der Aufrichtung dieſer Kloſteranlage vollzog ſich ſeit 1420 der Neubau der gegenüberliegenden Pfarrkirche S. Theodor, und wurde auch am Abſchluß des Münſterbaus eifrig gearbeitet. Jetzt endlich, in den erſten Jahren des Jahrhunderts, erhielten die Hauptſchiffe ihre Überwölbung (ſ. oben Abb. 8), deren Rippen geſchickt und unauffällig den romaniſchen Raumverhältniſſen und Gliederungen ſich anpaſſen. Aber erſt 1462 ging man daran, den großen hölzernen Dachſtuhl darüber aufzurichten; offenbar wollte man zuvor Faſſade und Türme zu genügender Höhe emporgeführt haben.

Zunächſt begann man den Ausbau des Georgsturmes und brachte hier während des zweiten und dritten Dezenniums die beiden oberſten Geſchoſſe, ſamt den die unteren verzierenden Ecktabernakeln, und den aus einem dichten, maleriſch unregelmäßigen Kranz von Fialen aufſchießenden Helm im weſentlichen zu Ende (Abb. 23). Eine Unternehmung, die für bedeutungsvoll genug geachtet wurde, daß es angezeigt ſchien, zweimal namhafte auswärtige Baumeiſter zur Begutachtung des Plans und der ausgeführten Arbeit herbeizurufen: 1414 den Ulrich von Enſingen aus Straßburg, und einige Jahre danach den Johannes Cun, den Werkmeiſter des Ulmer Münſters.



Abb. 23. Das Münſter.

Die ſchlanke, ſtraffe Eleganz der Anlage ſamt den fein und geſchmeidig geformten Einzelheiten, die den Turmhelm des Münſters auszeichnet, begegnet uns auch in faſt noch ſchärferer Ausprägung an einer ganz kleinen, zierlichen Baute verwandten Gegenſtandes, dem 1423 errichteten Glockentürmchen der Predigerkirche (Abb. 24). Auch hier hat, wie es ſcheint, der eben genannte Ulmer Dombaumeiſter die Hand mit im Spiel gehabt.

Eine größere Aufgabe tritt ſodann an die Münſterbauhütte heran, die Erneuerung des alten romaniſchen Kreuzgangs. An einer Gewölberippe in der ſüdöſtlichen Ecktravée dieſer Anlage findet ſich die Jahreszahl 1429 eingemeißelt; damit dürfte der Baubeginn angemerkt ſein. Langſam ſchritt die Arbeit vorwärts, die letzten Teile im Weſtarm ſind, urkundlichen Nachrichten zufolge, zwiſchen 1440 und 1460 ca. ausgeführt worden.

Grundlage bildet der bisher beſtehende Kreuzgang, deſſen Aufmauerung ringsum an den romaniſchen Säulenfüßen noch kenntlich, beibehalten wurde, von dem auch noch ein Joch wenigſtens, am Ausgang des Oſttraktes gegen die Kirche hin intakt erhalten iſt (Abb. 21). In dieſen feſt gegebenen Rahmen hinein fügt ſich, den Eindruck durchaus beſtimmend, der ziervolle, geſchmeidige Organismus ſpätgotiſcher Wölbungen und Maßwerkfenſter. Dieſe letzteren halten trotz dem unerſchöpflichen Wechſel ihrer hauptſächlich aus „Fiſchblaſen" und Dreipäſſen gebildeten Konfigurationen eine dem Geſamtaſpekt des Innenhofes ſehr zugute kommende Einheitlichkeit feſt; dagegen iſt die Gewölbebildung in den drei Armen jeweilen wieder nach einer völlig veränderten Idee angelegt. Am eleganteſten und geiſtvollſten erſcheint die Überwölbung des weſtlichen Flügels, der namentlich in ſeinem letzten Quadrat, unmittelbar vor dem Eingang in die Kirche, mit dem maleriſch verſchlungenen Netz ſich ſpitzwinklig überſchneidender, zum Teil hohl geſpannter Rippen, in deren Mitte ein zierlicher Schlußſtein mit dem Biſchofswappen wie ein aufgehängtes Kleinod ſchwebt, ein wahres Muſterſtück reichſter Spätgotik darſtellt.

Im Vergleich zu der zierlich vornehmen Pracht dieſes großen Hauptkreuzganges tritt uns der bald danach (zwiſchen 1467 und 87) ausgeführte kleine Kreuzgang, angelegt auf einem vom Biſchof abgetretenen Stück ſeines Gartens unmittelbar über der Rheinhalde, als eine bedeutend ſchlichtere Anlage entgegen, die je-



Abb. 24. Glockentürmchen der Predigerkirche.

doch mit ihren kräftigen Pfeilern und ſpitzbogigen Arkaden keineswegs ohne Reiz iſt.

Das Innenbild dieſer ganzen Lokalitäten hat nun freilich ſeit der Beſeitigung des katholiſchen Kultes ſeinen eigentlichen und urſprünglichen Charakter durchaus eingebüßt: was jetzt ein wenn auch würdevoller, doch halb profaner Wandelgang und eine öffentliche Paſſage iſt, erſchien ehedem als ein völlig abgeſchloſſener, rein kirchlicher Bezirk. Angelegt in erſter Linie als Begräbnisplatz für die Geiſtlichkeit, die Ritter und vornehmen Geſchlechter der Stadt, deren Grabtafeln ſich den Wänden entlang und über den ganzen Fußboden hin aneinanderreihten, beherbergten dieſe Bogengänge auch eine ganze Anzahl von Altären mit reichem buntem Schmuck von Schnitzfiguren und Malereien und einzelnen gegenüber in die Fenſteröffnung eingefügten Glasbildern, ſowie mehrere große figurierte Epitaphien, in der Art des allein und in ſehr verſtümmeltem Zuſtand uns erhaltenen Kreuzigungsreliefs über dem Grab des Wolfgang von Utenheim (ſ. unten): das Ganze eine freie Aufeinanderfolge kapellenartiger Andachtsſtätten, eine Art halb hypäthraler Weiterführung der Seitenſchiffe des Gotteshauſes. Verſammlungs- und Prozeſſionsgelegenheiten insbeſondere diente die große flachgedeckte Halle zwiſchen den beiden Kreuzgängen; durch ſie führte der jetzt beiderſeits geſperrte Durchgang aus dem Biſchofshof in das Münſter, und an einen Pfeiler gelehnt erhob ſich hier der ſteinerne Thronſitz, auf dem bei beſtimmten Zeremonien der Biſchof ſich niederließ.

Wir haben ſodann einer Gruppe kleinerer Arbeiten zu gedenken, die ihrer Anlage und Ausſtattung nach ebenſoviel in das Gebiet der Architektur wie in das der Plaſtik hineingreifen. So erhielt das Münſter während der Konzilszeit — was ſchwerlich Zufall ſein dürfte — ein ſteinernes Sakramentsgehäuſe, das zwiſchen 1436 und 38 vom damaligen Münſterbaumeiſter Johann Dotzinger entworfen und ausgeführt und an einem Vierungspfeiler angebracht wurde, an dem es, nach den noch erkennbaren Befeſtigungsſpuren zu ſchließen, bis an die Höhe der Empore hinaufreichte. Verſchiedene darauf bezügliche Einträge im Ausgabenbuch der Bauhütte laſſen auf ein ſehr prächtig ausgeſtattetes, mit vielfachem Skulpturenſchmuck bedachtes Werk ſchließen, deſſen Zerſtörung wir lebhaft zu bedauern Anlaß haben.



Abb. 25. Die Kanzel im Münſter.

Verhältnismäßig ſchlicht im Aufbau iſt das noch erhaltene, 1465 datierte Taufbecken des Münſters, ein achtſeitiges, pokalartig geſtaltetes Gehäuſe — der Deckel iſt modern — mit wenig ornamentalem und breiter entwickeltem figürlichem Schmuck. (Darüber unten.)

Viel bedeutender, ja ein rechtes Prachtwerk ſpätgotiſcher Steinmetzenkunſt, iſt endlich die 20 Jahre ſpäter an Stelle einer bisherigen hölzernen im Münſter aufgeſtellte Steinkanzel (dat. 1486, Abb. 25). Sie ſtellt ſich dar als ein auf hohem Fuß ſchlank aufſteigender Kelch (der hölzerne Schalldeckel iſt modern) mit ſechs eingebogenen Seiten, reich gegliedert durch ein kräftiges Gefüge flammenartig geſchweifter und ſich durchkreuzender, vielkantig profilierter und mit Krabben beſetzter Bänder, zwiſchen denen ſich Maßwerk wie ein zierliches Spitzengewebe ausſpinnt — dieſes Maßwerk ſogar teilweiſe in zwei Schichten, von denen die untere in maleriſchem Halbſchatten hinter der ſcheinbar freihängenden, „à jour“ gearbeiteten vorderen Schicht ſichtbar wird — alles nach oben ausklingend in einen Kranz kleiner Fialen und Kreuzblumen, über denen ein tiefaufgewühlter, kraus geſchnörkelter Blattwerkfries den oberen Rand des Kanzelgehäuſes umſäumt.

Nahe verwandt mit dieſen plaſtiſch-architektoniſchen Mobiliarſtücken des Münſters erſcheint ein kleines profanes Bauwerk dieſes Zeitabſchnitts, der ſeit alters berühmte ſchöne *Brunnen auf dem Fiſchmarkt*, der unter Wiederverwendung des hauptſächlichen ſtatuariſchen Schmuckes einer älteren Brunnenanlage im Jahre 1468 durch den Baumeiſter Jakob Sarbach aufgerichtet wurde.

Das kleine Plätzchen, wo noch heute jeden Freitag um den Brunnen herum der traditionelle Fiſchmarkt ſich abſpielt, hat in neuerer Zeit ſeine urſprünglich engumſchloſſene, maleriſch unregelmäßige Geſtalt, wie auch ſeine Umrahmung durch ſchmale, hochgegiebelte Häuſer faſt völlig eingebüßt, wodurch jetzt der Brunnen — trotz der an der Kopie (das Original ſteht im Hiſtor. Muſeum) wiederhergeſtellten Polychromie — wie aus ſeinem Zuſammenhang und eigentlichen Sinn herausgeriſſen erſcheint. (Abb. 26, nach einer älteren Photographie.)

Der architektoniſche Aufbau des Brunnenſtocks iſt überaus glücklich; hoch hinaufgehoben über einen ſchmuckloſen Stamm ſteigt er empor wie ein zierlicher ſteinerner Blütenſtrauß mit Reliefbändern, Statuen, Säulchen, Baldachinen, Fialen in wohlabgewogener, phantaſie- und anmutvoller Zuſammenfügung.

Sodann mögen in dieſem Zuſammenhang noch zwei andere kleine Bauwerke der Zeit Erwähnung finden: die *Kapelle* auf



Abb. 26. Der Brunnen auf dem Fischmarkt.

der alten Rheinbrücke (1478) und das Vortor zu Spalen (1473/74). Auf dem äußerſten ſteinernen Joch der noch halb hölzernen Brücke, ungefähr über der Strommitte, errichtete man als Erſatz für ein ſeit alters da beſtehendes Kapellchen den zierlichen Neubau der populären Reiſeandachtſtätte. Wie eine natürliche Bekrönung wuchs es aus dem maſſiven Brückenpfeiler herauf, und lehnte ſich als ein fünfſeitiges Erkertürmchen gleichſam mit ſeinem Schwergewicht gegen die Brücke, von der aus man durch eine breite Tür den kleinen Innenraum, den ein zierliches Sterngewölbe, auf Konſolen ruhend überſpannt, betrat. Das Kapellchen iſt auf die moderne Steinbrücke hinüberverſetzt worden (Abb. 1); aber ſein hauptſächlicher Reiz, die lebendig organiſche Angliederung an den Brückenkörper, iſt dabei gänzlich verloren gegangen.

Ferner erhielt jetzt der mächtige Koloß des Spalentors als Zugabe dieſer zierlich geſinnten Spätperiode des Jahrhunderts den kleinen zwingerartigen Vorhof mit dem Außentor; eine Baute, die wohl mit Abſicht nur als beſcheidenes Anhängſel dem Turmmaſſiv ſich anfügt, die aber in all ihren Einzelheiten, namentlich der Ausgeſtaltung des über Konſolen und einer reichgeſchmückten Bogenreihe vortretenden Zinnenkranzes (über die plaſtiſchen Zierſtücke ſiehe unten) keineswegs ohne architektoniſche Reize iſt.

Das Spalenvortor iſt das Werk des namhafteſten Basler Baumeiſters dieſer Jahre, des Jakob Sarbach gen. Labahürlin, desſelben, dem wir auch den Fiſchmarktbrunnen verdanken. Nicht zufällig iſt es, daß nun mit einemmal, bei der Bautätigkeit im letzten Drittel des Jahrhunderts der bis dahin faſt undurchdringliche Schleier der Anonymität zerriſſen wird und gleichzeitig eine ganze Gruppe von Baumeiſterperſönlichkeiten, jeder mit einer Serie ſicher bezeugter und datierter Werke, uns entgegentreten: ſeit den 1460er Jahren nämlich verliert ſich die alte Gepflogenheit der ſtädtiſchen Behörde, auch größere Bauarbeiten in eigener Regie durch angeſtellte Meiſter und Geſellen ausführen zu laſſen; Regel wird mehr und mehr der jeweilige kontraktliche Verding der einzelnen Bauten an beſtimmte Architekten, deren Namen in den darüber aufgeſetzten Urkunden uns überliefert ſind.

Außer dem eben genannten Sarbach, von dem auch noch einige andere, nicht mehr erhaltene Bauten bezeugt ſind — er erſcheint im Zunftbuch zu Spinnwettern ſeit 1460, betrieb neben ſeiner

höhern Architektentätigkeit ein gutgehendes Geschäft mit Ankauf, Umbau, Wiederverkauf kleinerer Liegenschaften und starb 1492 — treffen wir die nicht minder markante Gestalt des Ruman (Remigius) Fäsch; auch er gleich Labahürlin Abkömmling einer alten Bauhandwerkerfamilie aus dem Kleinbasel, zugleich der erste namhafte Vertreter dieses in der Basler Kunstgeschichte nachmals noch mehrfach ruhmvoll hervortretenden Namens. In den 1480er Jahren führt er mehrere Profangebäude aus, das Zunfthaus zum „Schlüssel", den Hof des Mathis Eberler zum Engel (den jetzigen „Engelhof"), sowie das schlanke Chorgewölbe der Karthäuserkirche (1488). Er ist auch später noch gelegentlich für Basel tätig, als Sachverständiger am Münsterbau und bei der Wiederaufrichtung der „Pfalz" (1503); die eigentliche Bekrönung seines Lebenswerkes aber kam dem elsässischen Nachbarstädtchen Thann zugute, wo er seit 1491 am Münster und an städtischen Bauten die Oberleitung in der Hand hatte.

Auch zwei von außen zugewanderte Meister begegnen uns: Hans von Nußdorf, der aus der Konstanzer Münsterbauhütte 1475 an die Basler übergesiedelt und hier bis zu seinem Tod (1503) tätig war — der Martinsturm und der kleinere Kreuzgang, vielleicht auch der Entwurf zur Münsterkanzel, sind im wesentlichen sein Werk — und endlich Hans Niesenberger von Graz, der, nachdem er zuvor am Freiburger Münster, in Einsiedeln, am Dom von Mailand als Bauführer gewirkt, in Basel über dem Bau der S. Leonhardskirche starb. Von dieser Kirche und dem Martinsturm des Münsters, als den zwei vornehmsten Bauleistungen des ausgehenden 15. Jahrhunderts ist hier noch ein Wort zu sagen.

An S. Leonhard hatte das Bedürfnis nach Erweiterung des Laienraumes dem Pflegerkollegium einen Neubau des Langhauses nahegelegt. Nach längerem Projektieren begann endlich 1489 dieser Bau unter Leitung des Meisters Hans von Graz und — wozu wohl der auf dem schmalen Hügelrücken knapp bemessene Ausdehnungsraum Veranlassung war — nach dem hierorts ganz ungewohnten System einer Hallenkirche mit drei gleichhohen Schiffen, die ein einziger mächtiger Dachstuhl überdeckt; hochansteigende kantonierte Pfeiler auf sechseckigen Stylobaten tragen die Arkaden, die die Schiffe trennen und die Ansätze der Gewölberippen, die besonders über den Seitenschiffen nach einem reichen

Sternmuſter angeordnet ſind. Ein zierlicher, vielbogiger Lettner iſt dem Oſtabſchluß des Langhauſes und eine (ſpäter verunſtaltete) Vorhalle dem Haupteingang an der Südſeite vorgelegt. Der Architekt konnte in der Ausführung eben noch die Hauptdispoſitionen der Anlage feſtlegen; nach ſeinem Tode (1483) ſchleppte ſich die Weiterführung und Vollendung des Baues langſam und mit vielen Unterbrechungen noch bis tief ins 16. Jahrhundert hinein.

Dagegen erreichte die andere Hauptunternehmung dieſer Zeit, der Ausbau des Martinsturms am Münſter unter einheitlicher Oberleitung und in ununterbrochenem Eifer um die Jahrhundertwende ihren glücklichen und wohlgelungenen Abſchluß. 1488 trat Hans von Nußdorf das Werk an, das ſchon ſeit einiger Zeit bis zur Galerie über dem zweiten freiſtehenden Turmgeſchoß fertiggeſtellt, dann unterbrochen worden war. Im Gegenſatz zu dem älteren Georgsturm begann er hinter der Galeriebaluſtrade ſogleich den Übergang ins Achteck, den fialenartige Eckglieder und ein zierliches polygonales Treppentürmchen geſchickt maskieren. Über einem niedrig gehaltenen geſchloſſenen Untergeſchoß und einem ſchlanken, luftigen, mit hohen Fenſtern allſeitig geöffneten Turmgemach ſteigt in prächtig organiſcher Entwicklung aus einer von Kielbogenarkaden und Fialen umkränzten, krönchenartig umgelegten Baluſtrade als ſtolze Blüte gleichſam der Turmhelm auf, dem, wohl aus ſtatiſchen Gründen, eine geſchmeidige, leicht konkave Kurve gegeben iſt. Im Jahre 1500 konnte nach Vollendung des geſamten Aufbaus die Kreuzblume aufgeſetzt werden.

Neben ſolchen Kundgebungen kirchlichen Baueifers hat aber auch die profane Bautätigkeit größeren Stils nach dem den Zeitabſchnitt einleitenden Monumentalwerk des Spalentors keineswegs ſtillgeſtanden. Allerdings iſt wenig davon auf uns gekommen. Wir erfahren von dem großen Bau des Kornhauſes (1439), des Geſellſchaftshauſes der Adligen „Zur Mücke“ (1450), beides Werke des Architekten und Zimmermeiſters Hans von Thann (desſelben, der 1441 das Chorgeſtühl zu Barfüßern und 1462 den großen Dachſtuhl des Münſters aufrichtete). Jene beiden Gebäulichkeiten ſind jedenfalls in ihrer urſprünglichen Geſtalt für uns verloren; dagegen hat ſich der ebenfalls in den 1450er Jahren errichtete Biſchofshof (Rittergaſſe) noch zum großen Teil erhalten. Beachtung verdient hier das vorkragende, mit charak-



Abb. 27. Faſſade des Rathauſes, vor deſſen Umbau.

teriſtiſcher Holzverſchalung umkleidete Obergeſchoß, dann die flachgeſchnitzte Holzdecke eines, jetzt durch Einbauten zerſtückelten mächtigen Saales im Erdgeſchoß und die noch reicher geſchmückte Vertäfelung und Holzwölbung des kleinen Gemachs über der Durchfahrt, endlich die nach Oſten jenſeits des Treppenturms angefügte kleine Hauskapelle mit Netzgewölbe und Maßwerkfenſtern.

Sodann iſt noch das Zunfthaus „Zum Schlüſſel“ (Freieſtraße) zu erwähnen, aus deſſen urſprünglicher Geſtalt, ſo wie es Ruman Fäſch 1486—1488 errichtet hatte, freilich nur einzelne Teile die vielfachen Umbauten des Gebäudes überdauert haben. So der elegante ſpätgotiſche Bogenfries unter dem Dachrand und im Innern einzelne vermauerte Pfeiler und Bogen, die Überreſte einer weiten Arkadenhalle, in der ſich das Erdgeſchoß einſt gegen die Straße zu öffnete.

Das ungewöhnliche Motiv eines ſolchen offenen Portikus iſt ſicher nicht für dieſes Zunfthaus erſtmals in Baſel zur Anwendung gebracht worden. Wir ſehen es bald danach in ſtattlicherer Ausgeſtaltung am Neubau des Rathauſes (beg. 1504) wiederkehren, und dürfen wohl gerade deshalb der Vermutung zuſtimmen, daß ſchon der ältere Rathausbau des 14. Jahrhunderts eine ſolche Hallenanlage beſeſſen, die in dem uns vor Augen ſtehenden Neubau entſprechend wieder angeordnet wurde, nachdem ſie zuvor bereits an dem benachbarten Zunfthaus nachgebildet worden war (Abb. 27). Nun finden wir aber an den ſonſtigen deutſchen Rathausbauten wohl da und dort einen dem maſſiven Gebäudekörper im Erdgeſchoß vorgelegten offenen Bogengang, als Gerichts- oder Verkäuferlaube angelegt, niemals jedoch dieſe völlige Auflöſung des Erdgeſchoſſes in eine unter dem ganzen Gebäude durchgehende offene Halle. Dies letztere iſt dagegen ſeit dem frühen 13. Jahrhundert geradezu ein typiſches Attribut der italieniſchen, namentlich oberitalieniſchen Rathausbauten (wofür wir nur an die zunächſt gelegenen Beiſpiele in Como, Monza und Bergamo erinnern wollen). Wir hätten ſomit noch einmal, wie ſchon beim romaniſchen Münſterinnenbau, die Entlehnung eines bedeutſamen Baugedankens aus dem transalpinen Kunſtkreis zu verzeichnen.

Der Basler Rathausbau iſt eine Äußerung des durch die neugeſchloſſene Verbindung mit der mächtigen ſchweizeriſchen Eid-

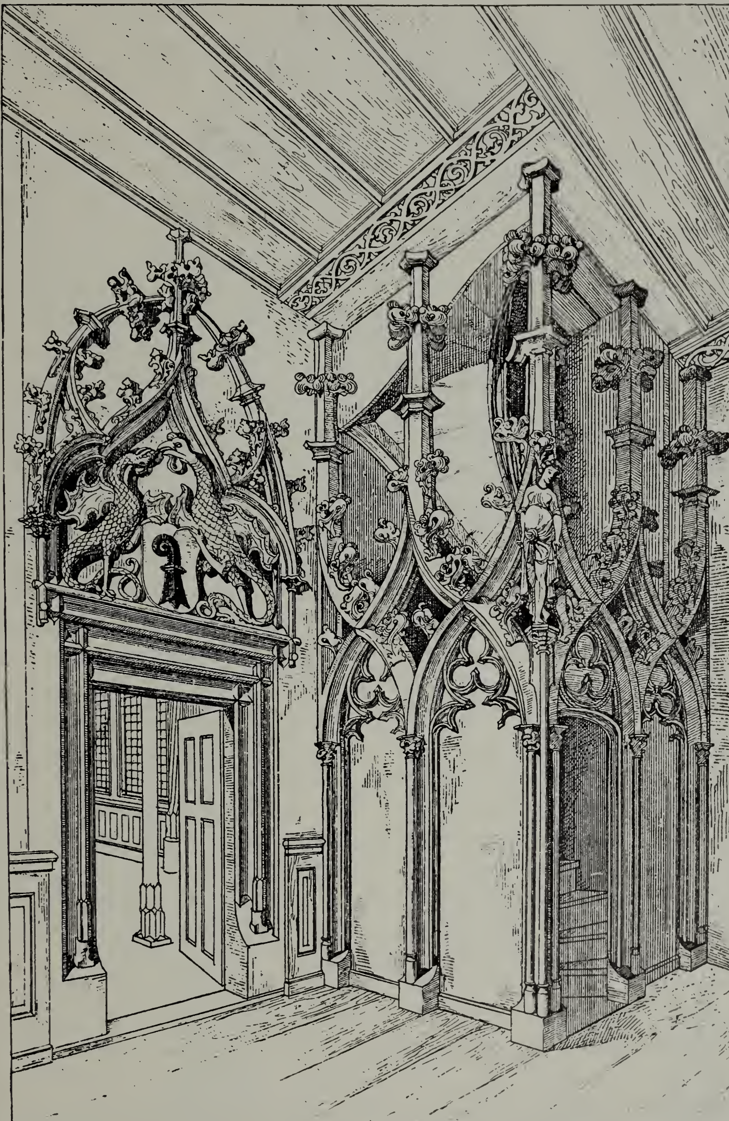


Abb. 28. Portaleinfassung (ca. 1512) und Treppengehäuse (von 1581) im Vorderbau des Rathauses.

genoſſenſchaft (1501) gefeſtigten munizipalen Selbſtgefühls. Zwei Jahre nach dem Bundesſchluß war der Bau begonnen, der ſodann bis 1512 mit ſeinem hauptſächlichen vorderen Gebäudetrakt im weſentlichen zu Ende geführt wurde.

Etwas wie italieniſcher Geiſt ſcheint uns auch im Aufbau der dem Marktplatʒ zugewendeten Faſſade — wenn wir uns davon die erſt im 17. Jahrhundert zugefügte Verlängerung nach links wegdenken — entgegenzuklingen, in ihrer freien doch wirkſamen Symmetrie, in der klar durchgeführten Horizontalgliederung der Geſchoſſe, im wohlklingenden Ebenmaß der Verhältniſſe. Dagegen herrſcht in allen Einzelheiten der Dekoration, die ſich übrigens, auch das iſt beachtenswert, nur an wenigen Punkten, am Hauptgeſims unter dem Zinnenkranz, am Uhrgehäuſe, am Dachreiter, lebhafter und reicher entfaltet, noch durchaus die nordiſche Spätgotik. Und dieſes maleriſch verſchlungene Formenſpiel, wie wir es hier in der Bekrönung der Uhr ſehen, kehrt ganz ähnlich auch im Innern des Gebäudes wieder, vor allem in einer Portalbekrönung im jetʒigen Vorzimmer des Regierungsrates (Abb. 28), während in der Erdgeſchoßhalle und namentlich in dem offenen Bogengang (um 1515), der an der einen Seite des Hofes den vorderen mit dem hinteren Gebäudeteil verbindet, die zierlichſten, ſchon faſt manierierten Muſter kunſtreicher Netʒgewölbe angebracht ſind.

Dagegen ſehen wir ſodann bei dem in den 1530er Jahren durchgeführten Umbau der rückwärtigen an die Berghalde gelehnten Gebäulichkeiten bereits die Frührenaiſſance mächtig ſich vordrängen. An zwei ſteinernen Portalen, die ehemals die kleinen Hinterhöfe der Kanzlei und des Großratſaales zierten und auch beim neueſten Rathausumbau wieder aufgeſtellt worden ſind, mit den Jahresdaten 1535 und 1539 erlebt dieſer Stil, der bis dahin, innerhalb der Schweiz wenigſtens, nur erſt in der Graphik und an hölzernen Möbelſtücken aufgetreten war, zum erſtenmal eine monumentale Geſtaltung (Abb. 29).

Das 1545 datierte Portal des Hauſes „Zur Mücke“ (jetʒt Sekundarſchule, Schlüſſelberg), von dem freilich nur noch die Bekrönung im urſprünglichen Zuſtand erhalten iſt, ſchließt dieſe Reihe architektoniſcher Zierſtücke ab, neben der dann als ſtiliſtiſch ganz entſprechende Parallelerſcheinung eine Gruppe ſteinerner Brunnenſtöcke desſelben Zeitabſchnitts anzuführen iſt. Es ſind dies durch-

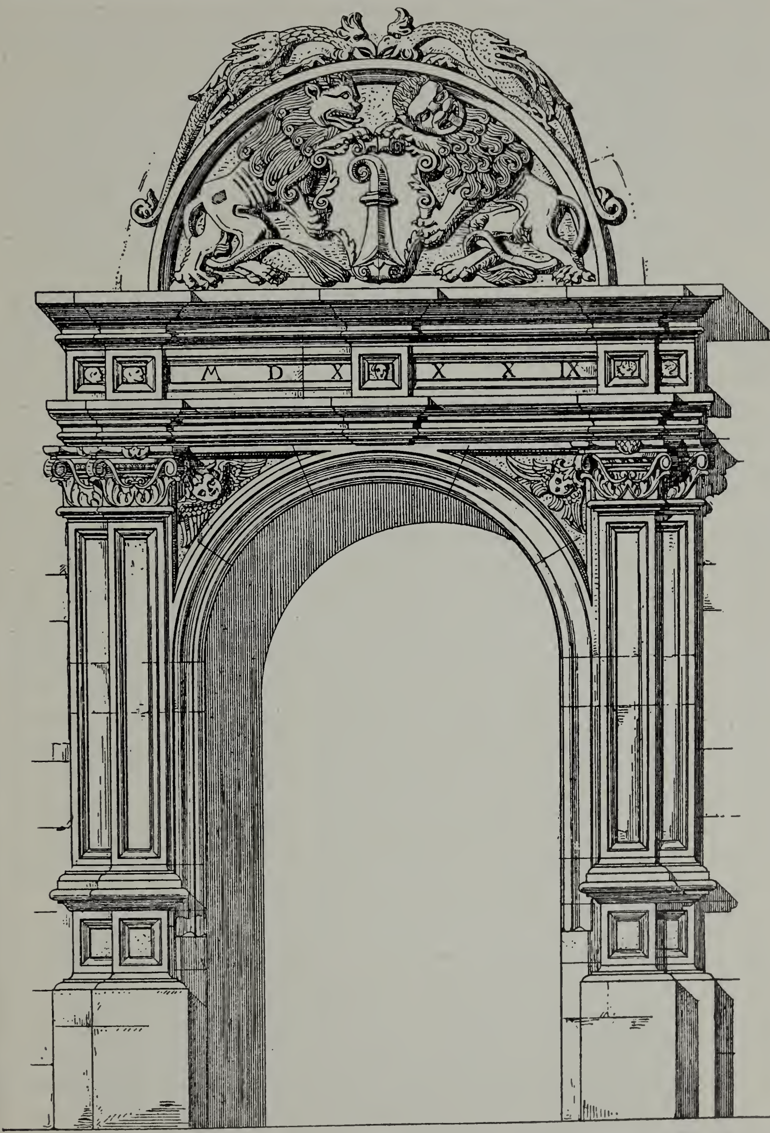


Abb. 29. Portaleinfaſſung (von 1539) im Rückgebäude des Rathauſes.

weg reich und originell gegliederte bauchige Kandelaberſäulen, ganz wie ſie die oberitalieniſche Frührenaiſſance an ihren Bauten (ſ. z. B. Dom von Como) zu verwenden liebte, mit allerlei figürlicher und vegetabiliſcher Ornamentik umkränzt und behängt, von einer ſtattlichen Standfigur bekrönt. Der Brunnen in der Auguſtinergaſſe iſt ein offenbar frühes, der Rebhausbrunnen (innere Riehentorſtraße, Original im Hiſtor. Muſeum) und der ſogen. Holbeinbrunnen (in der Spalenvorſtadt, Abb. 30) Beiſpiele einer reiferen Phaſe dieſes Stils.

Größere Bauunternehmungen ſind in dieſem Zeitabſchnitt neben der des Rathauſes keine zu verzeichnen, es ſei denn die Vollendung von S. Leonhard, wo zunächſt 1512 der kleine alte Chor durch den Bildſchnitzer Martin Lebzelter mit einem leichten, aus Holz konſtruierten Gewölbe, der geringen Tragefeſtigkeit des Mauerwerks entſprechend überdacht wurde, ſodann in langſam fortſchreitendem Gang bis gegen die Mitte des Jahrhunderts hin das große, reich gemuſterte Hallengewölbe des Langhauſes zum Abſchluß gefördert worden iſt.

Zum Schluß ſei noch hingewieſen auf die paar Überreſte, die uns die Geſtaltung und Einrichtung der Innenräume veranſchaulichen helfen. Von den hölzernen Vertäferungen und Deckenwölbungen im Biſchofshof war ſchon oben die Rede (ſ. S. 54). Sie finden — um weniger Bedeutſames zu übergehen — ein prächtiges Gegenſtück aus dem frühen 16. Jahrhundert in der Holzdecke des jetzigen Regierungsratsſaals (ca. 1513) im Vorderbau des Rathauſes; daran beſonders beachtenswert zwei breite flachgeſchnitzte Bordüren, in denen ſich zwiſchen ſpätgotiſchem Blattgekräuſel allerlei buntphantaſtiſche Jagd- und Kampfſzenen abſpielen. Auch das Wandgetäfel iſt durch zierliche Stab- und Maßwerkgliederungen ausgezeichnet, die Fenſterwand (über deren prächtigen gleichzeitigen Scheibenſchmuck ſ. u.) ruht auf reich und kunſtvoll profilierten, gewundenen Polygonalſäulen.

Sodann aber iſt als ein beſonders feines Spezimen vornehmer ſpätgotiſcher Raumkunſt zu nennen das „Zſcheckenbürlin-Zimmer“ in der alten Karthaus (jetzt Waiſenhaus, Theodorsgraben) angelegt gegen 1509 als Fremdenzimmer für vornehme Gäſte von dem derzeitigen Prior, deſſen Namen es noch jetzt trägt (Abb. 31). Der ungefähr quadratiſche Raum öffnet ſich nach der einen Seite mit zwei breiten dreiteiligen Fenſtern, zwiſchen denen ein gewundener, mehrteiliger Steinpfeiler, in der Art der Mauerſtützen



Abb. 30. Der ſogenannte Holbeinbrunnen in der Spalenvorſtadt.

im Regierungsratsaal die flachbogigen Fensterstürze trägt, die drei andern Wände sind mit schlichtem Holzgetäfer verkleidet; in den Ecken und jeweilen vor der Wandmitte wachsen feinprofilierte Stabbüschel empor, begegnen sich oben in gedrückten Bogenabschlüssen und tragen das flache achtseitige Holzgewölbe, das ein wundervoll dekoratives Netz zierlicher Rippen, mit geschnitzten Reliefmedaillons an allen Kreuzungspunkten, überspinnt.

Auch das große, mehrplätzige Gastbett, das diesen Raum einst zierte, ist noch vorhanden, ein stattliches Gebäude mit vorgewölbtem, zinnenbekröntem Baldachin und reicher flachgeschnitzter Ornamentik. Es ist jetzt im Historischen Museum aufgestellt, und ebendort finden wir noch einige andere Möbelstücke aus dieser Zeit, die in diesem Zusammenhang mit Erwähnung verdienen.

So zunächst ein weiteres Möbelstück mönchischen Gebrauchs, der elegante Schreibtisch aus dem ehemaligen Augustinerkloster, dessen gotisch zierliche Gestalt ebenso wie die altertümlichen Formen der Flachornamentik an seinen Seitenflächen uns eine beträchtliche Zeitspanne zurück (wohl bis in die Mitte des 15. Jahrhunderts) verweisen. Dann zwei große prächtige Schränke, beide ungefähr derselben Zeit entstammend, die auf dem einen durch das Datum 1518 näher fixiert ist. Dieser letztere namentlich (Abb. 32) präsentiert sich mit seinen in zwei Etagen gleichsam und dazwischen gelegtem Quergesims, angeordneten Schubladenreihen, mit den maßwerküberdeckten Sockelstücken, mit den an den Eckkanten vortretenden geflochtenen Stäben und Fialen und dem von reichster Pflanzenornamentik übersponnenen, von einem Zinnenkranz umsäumten flachbogigen Giebel, wie ein kleines Bauwerk von organisch wohlgeformter, ziervoller Gestalt. Einfacher im Aufbau, aber durch prachtvolle Metallbeschläge bereichert erscheint der unter eine schwere romanische Bogenwölbung hineingepaßte Schrank aus der ehemaligen Münstersakristei (in der Schatzkammer des Histor. Museums aufgestellt). Im Gegensatz zu ältern Arbeiten hebt sich bei den beiden Schränken sowohl das Maßwerk als die Pflanzenornamentik — die besonders am Giebelaufsatz des Schrankes von 1518 in einem überaus üppigen und mannigfaltigen Naturalismus erblüht ist — völlig durchbrochen gearbeitet von der zum Teil mit farbigem Papier belegten Grundfläche ab.

Endlich besitzt das Historische Museum zwei große Truhen, wo

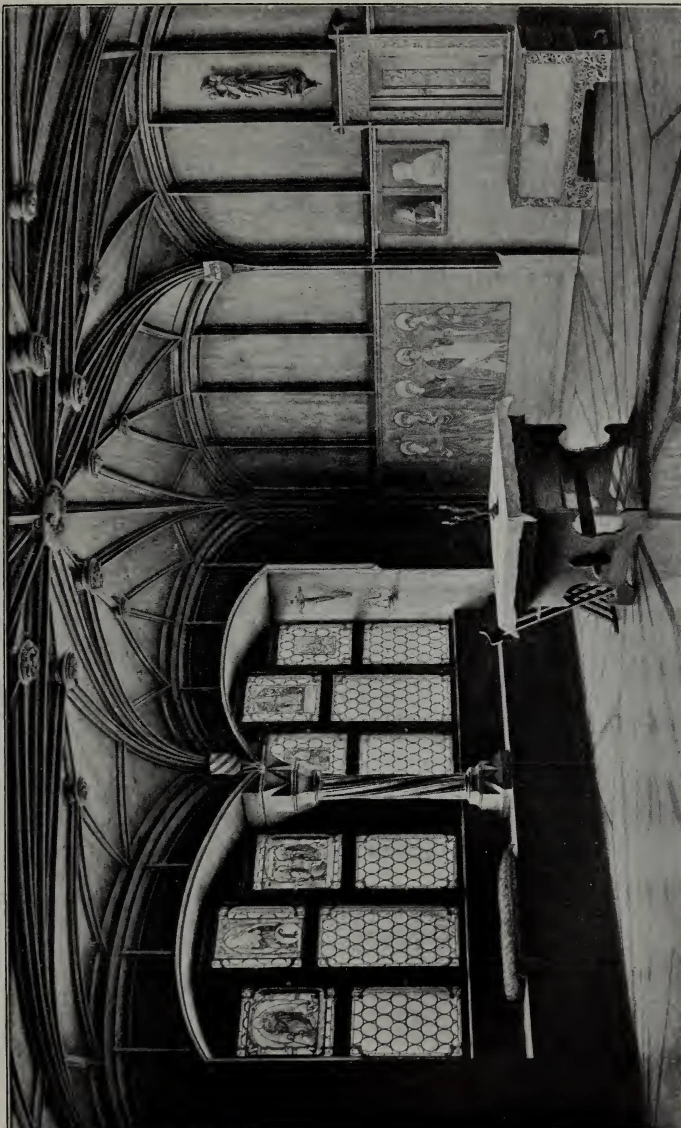


Abb. 31. Das Gaſtzimmer in der ehemaligen Karthauſe (ſogenanntes Zſchedkenbürlinzimmer).
(Nach einer Zeichnung von L. Saugy im Hiſtor. Muſeum.)



Abb. 32. Schrank von 1518. (Im Hiſtor. Muſeum.)

wir die Entwicklung der Schreinerornamentik in einer entſprechenden Aufgabe an zwei beinahe genau 100 Jahre auseinanderliegenden Punkten einſehen können. Da iſt einerſeits die mächtige Truhe aus der Dompropſtei, mit rundlichen Maßwerkformen an den Sockelgliedern und einer ganz teppichartig verwobenen figürlichen, heraldiſchen, ornamentalen Flachſchnitzerei auf den Wandungen, ein gewiſſen oberitalieniſchen Arbeiten nahe verwandtes Werk aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, und ihr gegenüber aus dem Jahre 1539, die ſogenannte „Truhe des Erasmus“ (Abb. 33), in Wahrheit aus



Abb. 33. Sogenannte Truhe des Erasmus. (Im Hiſtor. Muſeum.)

dem kunſtſinnigen, kunſtgeſchmückten Hauſe des Rechtsgelehrten Bonifazius Amerbach ſtammend, von kleinen Kandelaberſäulchen in noch etwas unſicherer Frührenaiſſance gegliedert, die Füllungen der Seitenwände mit Profilköpfen beſetzt, die weichlappiges Akanthusblattwerk umrankt, in der Mitte der Hauptfelder jeweilen kleine Rundreliefs — darunter das Porträt des Erasmus — die nach Medaillen oder Plaketten kopiert ſcheinen. Es iſt dieſelbe naiv unſelbſtändige, aber ſehr anmutige und friſche Formenſprache, die wir in monumentaler Form ſchon an den Portalen im hintern Flügel des Rathauſes und an den Brunnen dieſer Zeit beobachtet haben.

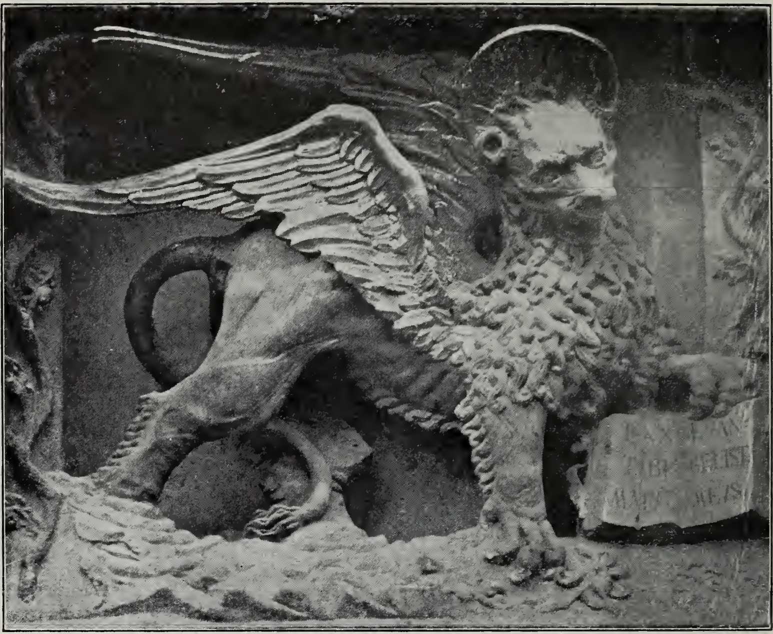


Abb. 34. Markuslöwe am Haus „zum Venedig“, Schlüſſelberg.

B. DIE BILDHAUEREI (ca. 1400—1550)

Die verhältnismäßig geringe Zahl plaſtiſcher Bildwerke — gerade hier hat der Bilderſturm die ſchlimmſten Lücken geriſſen — die wir mit einiger Sicherheit dem 15. Jahrhundert zuweiſen können, laſſen ſich nur zu einem kleinen Teil mit feſten Daten zuſammenbringen. Wir werden verſuchen, die vorhandenen Stücke nach ihrer äußeren Erſcheinung in Gruppen und Entwicklungsreihen ſtiliſtiſch und danach ſchätzungsweiſe zeitlich zu ordnen.

Indem wir uns zunächſt den rundplaſtiſch ſtatuariſchen Arbeiten zuwenden, können wir auch hier, wie ſchon bei der Betrachtung der Architektur unſern Ausgangspunkt am Spalentor nehmen. Wir hören von Malereien, mit denen man i. J. 1408 dieſen Bau ſchmückte; um dieſelbe Zeit oder wenig ſpäter werden auch die drei Steinfiguren zu datieren ſein, die an der Frontmauer über dem

Torbogen angebracht sind: die Madonna auf der Mondsichel stehend, begleitet von zwei langbärtigen Propheten, die mächtige Schriftbänder halten. Konsolen mit musizierenden und wappenhaltenden Engelchen tragen diese Figuren, von Fialen bekrönte Baldachine überdachen sie. Den Kopftypen und namentlich der Anordnung der Gewänder nach — in kräftig-akzentuierter Plastik mit rundlich weichen Übergängen, gehäuften, spielerisch üppigen Faltenbüscheln — sind es für das erste Viertel des Jahrhunderts charakteristische Arbeiten, unter denen wenigstens die Madonna in ihrer klaren wohlproportionierten Gestaltung durchaus Beachtung verdient. (Abb. 35.)



Abb. 35. Madonnenstatue am Spalentor.

Von ihnen aus liegen eine merkliche Etappe in der stilistischen Entwicklung rückwärts die Figuren, die bei der Wiederherstellung des Fischmarktbrunnens von einer älteren Anlage herübergenommen wurden. Es sind dies die drei großen Statuen der Madonna, des Petrus und Johannes, die schon eine Nachricht aus dem Jahre 1433 erwähnt (Abb. 36). Ihre Entstehung fällt möglicherweise noch in den Ausgang des 14. Jahrhunderts, jedenfalls zeigen sie sich in ihrem Charakter, in der zarten, delikaten, sehr geschmeidigen Formenangabe, bei noch verhältnismäßig zurückhaltender plastischer Bewegung der Oberfläche, in den überaus schlanken Proportionen und der nach altgewohntem Schema stilisierten weichen Vornehmheit von

Gebärde und Ausdruck noch völlig vom Stil der früheren Zeit abhängig, und höchstens die breiten rundlichen Köpfe lassen den sich vorbereitenden Geist des 15. Jahrhunderts verspüren.

Dagegen stimmen stilistisch mit den Spalentorskulpturen nahe überein — bis auf die noch beträchtlich gröbere und nachlässigere Art der Behandlung — mehrere Figuren am Münster: die thronende Madonna mit dem kaiserlichen Stifterpaar am Giebel und einzelne Propheten und Könige in den Ecktabernakeln des Georgsturmes. Wir dürfen unbedenklich annehmen, daß sie im Zusammenhang der Errichtung dieser Gebäudeteile, im 2. und 3. Jahrzehnt angefertigt worden sind.

Wir gehen zur Betrachtung einiger Werke der Reliefplastik über, Grabtafeln und Chorgestühlschnitzereien, die sich jenen statuarischen Arbeiten nahe anschließen. Die liegende Figur des 1413 verstorbenen Ritters Heinrich von Reichenstein im Münster erscheint als derbe, fast kunstlose Wiederholung eines benachbarten Rittergrabes aus dem 14. Jahrhundert. Dagegen besitzt der Grabstein einer Klosterfrau im Historischen Museum, bei aller Schlichtheit in Form und Modellierung, einen nicht geringen Reiz stilvollen, fein dekorativen Gefühls und einen mit den einfachsten Mitteln gegebenen sehr lebendigen Ausdruck. Etwas altertümlicher, wie es scheint, zarter und weicher in der plastischen Formung gibt sich der sehr verstümmelte Grabstein eines Priesters, der in einem dunkeln Winkel des Münsterkreuzgangs aufgestellt ist, ein Werk, das in vollständiger Erhaltung vielleicht den Figuren vom Fischmarktbrunnen nahegebracht werden dürfte.

Aus dem Jahre 1428 datiert das einfache tannene Chorgestühl der Karthaus, das als künstlerischen Schmuck an den dem Altar zugewendeten Seitenlehnen die Relieffiguren einer Verkündigung aufweist; in ihrer großzügig schlichten Auffassung, voll weicher anmutiger Gemessenheit erscheinen die beiden Gestalten dem eben genannten Grabstein einer Klosterfrau verwandt und der Hervorhebung im besonderen Maße wert.

Wohl nicht gar lange nach diesem bescheidenen Gestühl entstand das bilderreiche, prächtig in Eichenholz geschnitzte des Münsters, das anläßlich der Restauration der 1850er Jahre von seinem ursprünglichen Standort im Hohen Chor entfernt und, so gut es gehen wollte, in den Querschiffen untergebracht wurde. Auch hier

erscheinen an den die Sitzreihen abschließenden hohen Seitenwangen große Einzelfiguren, Bischöfe und Chorherren in reicher, sorgfältig durchgeführter Gewandung und unter ihnen, jeweilen in besonderer Umrahmung, kleine sitzende Prophetengestalten oder Tierfiguren allegorischen und emblematischen Charakters Ein wahres Bilderbuch derartiger Gestaltungen, wobei außer den eben genannten Gebieten auch das realistisch genrehafte wie das freiphantastische und groteske Element mit allerlei abstrusen Fabelwesen, Masken, „Drôlerien“ usw. zu Worte kommt, entfaltet sich dann innen, zumal an der Rückwand der obersten Sitzreihe, wo in den Zwickelfeldern über der Blendarkadengliederung lauter kleine zierliche Relieffigürchen untergebracht sind, während daneben an den verzierten Armlehnen und den „Miserikordien“ der Klappsitze diese scheinbar unerschöpfliche Gestaltungslust sich weiter ergeht. Dazu endlich der graziöse Mikrokosmus einrahmender, gliedernder, wie lediglich schmückender architektonisch-vegetabilischer Zierformen: Fialen, Baldachine, Maßwerkornamente und krauses Blattgeschnörkel. Eine wahrhaft sprudelnde Fülle der Erfindungs- und Vorstellungskraft hat diese reiche Bilderwelt geschaffen, die den Betrachter auch im einzelnen durch die frische Lebendigkeit der Darstellung überrascht und belohnt.

Seinem Inhalt nach läßt sich das hier ausgebreitete bunte Zierwesen am nächsten mit dem Motivenschatz der Buchmalerei vergleichen, die schon im 14. Jahrhundert in ihren Bordüren und Prachtinitialen viel derartiges einzuflechten liebte; aber der formale Charakter im einzelnen, dieses üppige, quellende Gefält in lauter weichgeschwungenen Kurven, die schönlinige Stilisierung der Bewegung, wie aller Einzelformen des Gesichts, der Hände usw. weist uns mit aller Deutlichkeit ins frühe 15. Jahrhundert. Diese Stilweise, die wir hier noch in ihrer vollsten und reinsten Entfaltung sehen, erfährt nun aber ungefähr von der Mitte des Jahrhunderts ab eine immer deutlicher fühlbar werdende Umwandlung. Zwei fest datierte Brunnenstatuen, der St. Urban von 1448 über dem kleinen (modernisierten) Brunnen am Blumenrain und der hl. Jakobus an der Ecke des Brunngäßlein (aus dem Jahre 1453) bringen die neue Anschauung deutlich zum Ausdruck. Jener nur erst in mehr einfacher, mehr massig geschlossener Formengebung, der letztere aber mit schon ganz unverhohlener Hinneigung zu einer



Abb. 36. Johannes der Evangelist. Steinfigur vom Fischmarktbrunnen. (Histor. Museum.)

fast realistischen Auffassung, die sich in der ganzen Körperhaltung, in der feingliederigen Zeichnung des Kopfes, in der ungewöhnlich straffen, lebendigen, scharfkantige Kontraste ausdrückenden Anordnung des Gewandes offenbart.

Hier wären vermutungsweise noch einzureihen die zwei tönernen Sitzfiguren eines lesenden Johannes und eines schlafenden Apostels im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum; sie zeigen im Kopftypus auffallende Übereinstimmung mit manchen Figuren im Altarwerk des Konrad Witz, und zugleich im Gewand einen der eben genannten Brunnenfigur am Blumenrain nahe verwandten Stil; so liegt die Vermutung nicht ganz fern, daß es sich hier um Arbeiten aus einer Basler Werkstätte dieser Zeit handeln möchte. In dieselbe Übergangsperiode gehört aber auch die Grabtafel des Bischofs Friedrich ze Rhein († 1451), beachtenswert durch die

schlichte lebensvolle Auffassung, wo in den Gesichtszügen die erstrebte Porträthaftigkeit mit der herkömmlichen formelhaften Stilisierung kämpft, das Gewand noch in ruhig weichen Faltenzügen gegeben ist, die nur zwischen den Füßen anfangen, sich eckiger zu brechen. Ganz anders das gleichfalls im nördlichen Seitenschiff des Münsters aufgestellte Grabmal des 1458 verstorbenen Bischofs Arnold von Rotberg, wo in erster Linie der Eindruck einer fast kleinlichen Zierlichkeit, eines naiven Renommierens mit Meißeltechnik in der Ausführung der ornamentalen Details, der Mitra, des Bischofsstabes usw. sich aufdrängt.

Schon hier scheint die neue Kunstweise, die dann die letzten Jahrzehnte des Jahrhunderts durchaus beherrscht, sich vorzubereiten. Deutlicher aber in dem wohl etwas später entstandenen Gesamtgrabmal der Pröbste von S. Leonhard, das aus dem zerstörten Kreuzgang dieses Stifts ins Historische Museum gelangt ist. Das



Abb. 37. S. Laurentius. Holzstatue (aus der ehemaligen Andreaskapelle). (Histor. Museum.)

Gewand des hier dargeſtellten Kanonikers liegt in geradlinigen, ſchmalkantigen, wenig ausladenden Faltenzügen dem Körper an und iſt, ebenſo wie das Geſicht, durch eine Fülle ſehr durchgeführter ſtofflicher Einzelheiten auf das reichſte belebt. Eine elegante Ädikula, zwiſchen deren Fialenbekrönung zwei kleine, lebhaft bewegte Engelchen auftreten, umrahmt die liegende Geſtalt.

Im übrigen ſuchen wir vergebens nach weiteren Beiſpielen monumentaler Steinplaſtik aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Wir haben freilich Nachricht von einzelnen Werken, wie von einer großen Kreuzigungsgruppe in gebranntem Ton, die 1487 vor der Heiligenkreuzkapelle im Freien aufgerichtet wurde. Dieſes wie manche andere Denkmäler hat der Bilderſturm vernichtet. Als beſcheidener Erſatz ſind uns ein paar ganz kleine Arbeiten geblieben, die an den Zierbauten dieſer Zeit als dekoratives Beiwerk angebracht ſind. Die Reliefſiguren der Taufe Chriſti und einzelner Heiligen am Münſtertaufbrunnen (1465) zeigen das eckige knitterige Faltenſpiel, wie es dieſe Periode liebte, und ganz ähnlich ſind die Engelfigürchen mit den krauſen Ringellocken an der Vorderfront der Käppelijoch-Kapelle (1478) behandelt. (Das verſtümmelte Original im Hiſtor. Muſeum). Reizvoller noch die kleinen Engel mit Muſikinſtrumenten und Baſelſchilden, die die unterſte Trommel des neuen Fiſchmarktbrunnens (1468) ſchmücken. Auch zwei fein ſkulpierte „Hauszeichen“ ſeien hier angeführt, die 1469 datierte Tafel mit dem von Löwen gehaltenen ehemaligen ſtädtiſchen Wappenſchild von der obrigkeitlichen „Kornſchütte“ herrührend (jetzt an der „Schreibſtube für Arbeitsloſe“ in der Auguſtinergaſſe) und vor allem der prachtvolle Markuslöwe am Haus „Zum Venedig“ (Schlüſſelberg), der ebenfalls in den ſechziger Jahren ausgeführt ſein muß (Abb. 34). Aber am intereſſanteſten und friſcheſten wirkt dieſe Plaſtik in gewiſſen kleinen Genrefiguren von größter Beweglichkeit und ganz momentanem Ausdruck der Köpfe. Ich verweiſe auf die hockenden Männchen an den vier Ecken des Taufbrunnenſockels im Münſter, auf die kleinen Halbfiguren — darunter das Porträt des Meiſters — an der Kanzel, auf den größeren Porträtkopf des Bauleiters an einer Konſole im Achteck des Martinsturms, vor allem aber auf die bunte wechſelvolle Figurenſerie, die über die Zinnen-Konſolen des Spalenvortors ſich verteilt, wo ein fröhlicher derber Humor in der Wahl der Gegenſtände, ebenſo

wie in dem temperamentvoll plaſtiſchen Vortrag zum Ausdruck kommt. (Abb. 43). Ein direktes Seitenſtück dazu in Holzplaſtik finden wir in der nahegelegenen Peterskirche, an den Chorſtühlen von 1494, die mit einer Fülle ausdrucksvoll lebendiger Figürchen, Maskenköpſen uſw. an den Knäufen der Armlehnen, ſowie einzelnen größeren Reliefgeſtalten auf den Seitenlehnen geſchmückt ſind, zu denen teilweiſe graphiſche Vorbilder aus dem Kupferſtichwerk des Meiſters E. S. benutzt wurden. Im Gebiet der Holzplaſtik haben ſich ſodann auch einzelne größere Arbeiten erhalten. So die erſt ganz neuerdings aufgetauchte und vom Hiſtoriſchen Muſeum erworbene lebensgroße Figur eines hl. Laurentius (Abb. 37), aus der ehemaligen St. Andreaskapelle ſtammend, ein im formalen wie ſeeliſchen Inhalt gleichermaßen hochſtehendes und feinfühliges Werk, das ums Jahr 1480 entſtanden ſein mag; und aus derſelben Zeit, von nicht minder auserleſener Qualität, jedoch etwas ab-



Abb. 38. Madonnenfigur aus Warmbach. (Hiſtor. Muſeum.)

weichendem Schulcharakter, die in dem benachbarten badiſchen Dorfe Warmbach aufgefundene, doch ohne Zweifel in einer basleriſchen Werkſtatt ausgeführte Madonna (ebenfalls eine glückliche Neuerwerbung des Hiſtoriſchen Muſeums, Abb. 38). Wir vermögen nach dieſen letzten Überreſten uns wohl eine Vorſtellung zu bilden von den köſtlichen Schätzen kirchlicher Plaſtik, die der Bilderſturm vernichtet haben muß.

Noch im Anfang des 16. Jahrhunderts ſind nach urkundlicher Überlieferung einige überaus koſtbare prunkvolle Altarwerke errichtet worden, wie der Fronaltar zu Predigern (1502—04), für deſſen Herſtellung dem Bildſchnitzer Joſ. Langweller und dem Maler Caſpar Koch die ſtattliche Summe von 1200 Dukaten ausgezahlt wurde. Erhalten hat ſich aber aus der ganzen basleriſchen Holzplaſtik der letzten vorreformatoriſchen Jahrzehnte nur was für die Orte der oberrheiniſchen Nachbarſchaft, die nachmals beim alten Glauben verblieben, gearbeitet worden iſt. Einzelne beſonders gute Stücke ſind neuerdings auch wieder in ihre Urſprungsſtadt (ins Hiſtor. Muſeum) zurückgebracht worden, ſo namentlich das noch in ſeiner Verſtümmelung ungemein lebensvoll und prächtig wirkende Heiligenpaar aus der ehemaligen Komthurei Beuggen (Abb. 39). Dagegen ſind in der Stadt ſelbſt an ihren alten Plätzen noch einzelne Steinwerke dieſer Zeit zu ſehen. Im Münſterkreuzgang wurde bei der letzten Reſtauration das ſeinerzeit zugemauerte, ſtark zerſchlagene Wandgrab des Wolfgang von Utenheim († 1501) aufgedeckt, ehemals ein Prachtſtück reichſter ſpätgotiſcher Reliefplaſtik, wo in der Mitte über einer Ädikula die kleine Figur des Begrabenen kniet, während rings um ihn in der hohen ſpitzbogigen Blendbogenniſche die Szene der Kreuzigung mit großen pathetiſch empfundenen Geſtalten — beſonders ſchön die Gruppe um Maria! — ſich abſpielt. Dieſelbe ſichere dekorative Wirkung, jedoch ohne feinere künſtleriſche Beſeelung, iſt auch den zehn Jahre ſpäter von einem gewiſſen Hans Dur gefertigten Figuren eigen, die oben an der Rathausfaſſade das Uhrgehäuſe bekrönen: eine Madonna (ſpäter als Juſtitia ausſtaffiert) mit den Stadtheiligen, dem königlichen Paar Heinrich und Kunigunde und darüber vor der Mittelzinne des Wehrganges die große Geſtalt eines geharniſchten bärtigen Fahnenträgers mit dem Stadtfähnlein. An ſolchen, vorwiegend dekorativ gehaltenen Denkmälern profaner Steinplaſtik



Abb. 39. Zwei hölzerne Heiligenfiguren aus Beuggen. (Hiſtor. Muſeum.)

wären aus der erſten Hälfte des 16. Jahrhunderts noch mehrere zu nennen. So die kleine Kaiſer-Heinrich-Statue unter dem ausladenden Mittelbalkon der „Pfalz“ (ca. 1510) und dann namentlich eine Reihe von Brunnenfiguren: deren älteſte, der hl. Georg

von 1504 auf dem Münsterplatzbrunnen im 18. Jahrhundert beseitigt worden ist, es folgt gegen 1530 der Brunnen in der Augustinergasse mit dem flotten Basilisken als Schildhalter und ein paar antikisierenden Reliefköpfen, die in noch unbeholfener Frührenaissance auf die Säule geklebt scheinen, weiter der schöne Rebhausbrunnen (Riehentorstraße, Original im Histor. Museum) mit den nach Flötner kopierten Relieffigürchen von vier Musen in zierlichen Renaissancenischen; sodann der ehemalige Kornmarktbrunnen (jetzt beim Staatsarchiv, Martinskirchplatz aufgestellt), den das Standbild eines prächtigen Harnischmanns bekrönt, 1529 erstmals durch Meister Martin (Lebzelter) errichtet, bald darnach durch ein Hochwasser umgeworfen und 1547 in der uns erhaltenen Gestalt durch Hans Tobell erneuert. Endlich der berühmte „Holbeinbrunnen" (in der Spalenvorstadt), so genannt nach dem frei nach Holbein kopierten Bauerntanz, der sich um die unterste Trommel schlingt, während ein Stich Dürers für die bekrönende Figur des Dudelsackpfeifers zum Vorbild gedient hat (Abb. 30). Er wird seinen reichentwickelten, breiten Renaissanceformen zufolge gegen die Mitte des Jahrhunderts zu datieren sein. Das Gesamtbild plastischer Betätigung in dem ersten Viertel des Jahrhunderts ergänzen uns endlich noch einige kleine Schnitzwerke, so die zierlichen Medaillons an der gewölbten Holzdecke des Gastzimmers der Karthaus (ca. 1509, s. S. 58), worauf die sitzenden Figuren von Kirchenvätern mit lebendig individualisierten Köpfen, von malerischen Gewandmassen umgeben, erscheinen, und die beträchtlich derber und realistischer, auch in größerem Maßstab ausgeführten Medaillons an dem hölzernen Scheingewölbe des Chors von S. Leonhard (errichtet 1512 durch Martin Lebzelter, den Bildschnitzer) mit den Halbfiguren von Evangelisten und Heiligen. Sodann zwei große lebendig aufgefaßte Prophetenhalbfiguren, die Martin Lebzelter 1521 für die neue (von Hans Holbein auszumalende) Ratsstube verfertigte (in einem Nebenraum des heutigen Großratssaales aufgestellt); endlich als das Feinste die Arbeiten des Hans Wydyz. Das erhaltene Hauptwerk dieses hervorragenden Holzplastikers, ein großer Altar, der mit seinem Namen und dem Datum 1505 bezeichnet ist, und die Anbetung der Könige nebst einigen bekrönenden Einzelstatuen aufweist, wurde freilich bei der Reformation vom Domkapitel auf seiner Flucht mitgenommen und



Abb. 40. H. Wydyz d. Ä., Buchsbaumfigürchen von Adam und Eva. (Histor. Museum.)

ziert jetzt eine Kapelle des Freiburger Münsters; doch besitzt Base im Historischen Museum noch ein paar kleine zierliche Arbeiten in Buchsbaumholz, die erst neuerdings als Werke seiner Hand



Abb. 41. Reliquiar der hl. Dorothea aus dem Münſterſchatʒ. (Hiſtor. Muſeum.)

erkannt wurden. Ein ſehr feiner Crucifixus iſt darunter, und dann, als vorzüglichſtes Stück die Figürchen von Adam und Eva im Sündenfall (Abb. 40), die durch ihren lebensvoll eingehenden Realismus, und durch eine gewiſſe altertümlich preziöſe Zierlichkeit der Körperhaltung und Gebärde ſich recht als Gebilde dieſer reizvollen Übergangszeit offenbaren.

Von der reichen Blüte basleriſcher Goldſchmiedekunſt im 15. Jahrhundert, von der Fülle koſtbarer Geräte, wie ſie auf den Altären der Kirchen, aber nicht minder auf den Kredenztiſchen der Vornehmen, der Bankettafel des Rates prunkten, gibt uns vor allem Enea Silvio Piccolomini in ſeiner Beſchreibung Baſels deutliche und vielſagende Kunde. Dazu kommen die Ausſagen der archivaliſchen Dokumente, die uns allein aus dem 15. Jahrhundert an die 70 verſchiedene Goldſchmiedemeiſter in Baſel namhaft machen, eine Zahl, die ſich in der erſten Hälfte des 16. Jahrhunderts, bei der beſtändigen ſtarken Zuwanderung fremder Geſellen und Meiſter noch erheblich vermehrt hat. Freilich ſteht dazu in erſchreckend geringem Verhältnis, was uns von allen den Erzeugniſſen dieſes ungewöhnlich blühenden Gewerbes, dem auch von außerhalb zahlreiche Beſtellungen zufloſſen, tatſächlich noch erhalten und nachweisbar geblieben iſt.



Abb. 42. Kreuzreliquiar aus dem Münſterſchatʒ. (Hiſtor. Muſeum.)

Verloren ſind uns alle der privaten Prachtentfaltung dienenden Gegenſtände, und nur einige dem ehemaligen Münſterſchatʒ entſtammende Kirchenzierden ſind teils im Basler, teils in auswärtigen Muſeen noch anzutreffen. So ein ſtattliches ſilbervergoldetes Reliquiar der hl. Dorothea (Hiſtor. Muſeum, Abb. 41) noch aus der erſten Hälfte des Jahrhunderts, das über elegantem, ſchlankem Fuß das ſchöne Reliefbild der Heiligen mit dem das Blumenkörbchen tragenden Chriſtkind an der Hand aufweiſt, in Mandorlaförmigem Feld, umrahmt von einem Kranz flammenartig kraus geſchnörkelter Krabben, von denen ein dichter Büſchel, wie eine Kreuzblume geſtaltet, die Bekrönung bildet. Ganz ähnlich in Aufbau und Umrahmung erſcheint die „Kußtafel", die Papſt Pius II. zur Erinnerung an ſeine Teilnahme am Konzil im Jahre 1460 dem Domſchatʒ ſtiftete; ſie enthält auf dem kreisrunden Mittelſtück vorn das Gotteslamm in kräftigem ſtilſtrengem Relief, rückſeitig aber die Geſtalt des knieenden Papſtes in ſehr eingehender lebendiger Zeichnung flach eingeritʒt. Dies wichtige Zier- und Gedächtnisſtück iſt leider ins Ausland ver-

ſchleppt worden (Berlin, Kunſtgewerbemuſeum), dagegen beſitzen wir im Hiſtoriſchen Muſeum aus dem Beſtand des Münſterſchatzes zwei andere vorzügliche Goldſchmiedewerke des ausgehenden 15. Jahrhunderts. Das eine, ein ſilbervergoldetes Kreuzreliquiar von ganz kleinen Dimenſionen aber vorzüglich feiner und geſchmackvoller Arbeit, die in den ſchönen Rankengravierungen der Rückſeite und den eingeritzten Evangeliſtenſymbolen (beide den Kupferſtichen des Meiſters E. S. ganz nahe ſtehend) uns beſonders reizvoll entgegenleuchtet (Abb. 42). Das andere, ein Reliquienſchrein, mit kleinen Wappenſchildchen als Hallwylſche Stiftung gekennzeichnet, ein überaus ziervolles kapellenartiges Gehäuſe, das von einem wahren Blütenkranz von Fialen, Wimpergen, Maßwerkgeſchlingen umſteckt iſt; die darüber aufgeſetzten, zu dem feingliedrigen Aufbau in grobem Mißverhältnis ſtehenden Figuren einer Kreuzigungsgruppe ſind ſpätere Zutat. Es läßt ſich ſodann eine ganze Reihe, nicht weniger als acht Stück, großer ſilberner Monſtranzen nachweiſen (davon vier im Hiſtor. Muſeum), die ſämtlich in Basler Goldſchmiedewerkſtätten des ausgehenden 15. und des frühen 16. Jahrhunderts, teils für das Basler Münſter, teils für andere ſchweizeriſche Gotteshäuſer ausgeführt worden ſind. Alle haben ſie gemeinſam den durchſichtig ſchlanken türmchenartigen Aufbau, daran ſich die ganze ſpieleriſche Zierluſt der Spätgotik in freier, zuletzt völlig naturaliſtiſcher Ausdeutung der architektoniſchen Gliederungen und Einzelformen entfaltet. Von dreien dieſer Monſtranzen (den nach auswärts beſtellten) ſind uns die Verfertiger genannt, doch läßt ſich von ſolchen durchaus im Zeit- und Gattungscharakter befangenen Arbeiten über die Individualität dieſer Meiſters nichts ausſagen. Markant und vollkommen greifbar ſind uns nur zwei Goldſchmiede dieſes Zeitabſchnitts, Jörg Schweiger und Urs Graf, und auch ſie nicht ſo ſehr durch erhaltene ausgeführte Arbeiten, als durch die zahlreichen Entwürfe und Vorzeichnungen, die ſich von ihnen erhalten haben. Darüber aber, wie auch über die ſonſtigen zahlreichen Goldſchmiederiſſe, die auf uns gekommen ſind, wird weiter unten die Rede ſein.

Eine einzige größere Goldſchmiedearbeit, von der Hand Urs Grafs, iſt wenigſtens in Überreſten noch vorhanden: 14 kleine mit Legendenſzenen gravierte Silberplättchen, die einſt den polygonalen Sockel eines Reliquienhauptes für das Kloſter St. Urban (Kanton

Luzern) umkleideten (entſtanden 1519, jetzt teils im Schweizeriſchen Landesmuſeum, teils in ausländiſchem Privatbeſitz). Sodann glaubt man auch in einzelnen basleriſchen Silbermünzen die Hand Urs Grafs, des ſtädtiſchen Stempelſchneiders zu erkennen, wie überhaupt auf die teilweiſe ſehr intereſſanten Erzeugniſſe dieſer von manchen tüchtigen Goldſchmieden nebenbei geübten Gattung, namentlich reich figurierte Siegelbilder (wovon einzelne Originalſtempel und einige Abgüſſe im Staatsarchiv und im Hiſtoriſchen Muſeum) hier zum Schluß noch beſonders hingewieſen ſei.



Abb. 43. Dudelſackpfeifer.
Konſolenfigur am Vortor zu Spalen.



Abb. 44. Der Tod und der Geldwechsler. Aus dem Totentanz im Klingenthal. (Nach einer Kopie von Eman. Büchel.)

C. DIE MALEREI.

1. IM ZEITALTER DES KONZILS (um 1400 bis um 1460)

Durchaus den erſten Platʒ in der maleriſchen Produktion nimmt auch noch für dieſen Zeitabſchnitt die monumentale Wandmalerei ein. Freilich hat ſich von ſolchen Denkmälern aus jener Epoche nur ganz weniges und wenigbedeutendes bis auf unſere Zeit erhalten. Doch helfen manche urkundlichen und chronikaliſchen Notizen und namentlich zahlreiche Kopien, die durch antiquariſch intereſſierte Zeichner des 17., 18., frühen 19. Jahrhunderts uns



Abb. 45. Der Tod und der Schultheiß. Aus dem Totentanz im Klingenthal. (Nach einer Kopie von Eman. Büchel.)

hinterlaſſen ſind, das Geſamtbild in der Vorſtellung einigermaßen zu rekonſtruieren.

Schon in den Straßen mußte — wie in der erwähnten Stadtbeſchreibung des Enea Silvio beſonders vermerkt iſt — dem Fremden der vielfältige maleriſche Schmuck auffallen, mit dem die Bürger überall die Faſſaden ihrer Häuſer auszuſtatten liebten. In bunten Farben ſtanden da auf den hellgetünchten Wänden, zwiſchen allerlei ornamentalen Bordüren und Schnörkeln, das Schaubild des „Hauszeichens" und wohl auch einzelne Heiligenfiguren oder größere Darſtellungen aus der bibliſchen oder der heimatlichen Geſchichte. Auch in den Kirchen erhielten die ein-

zelnen Kapellen, die Umgebung der Familienaltäre und Grabmäler ihre Bemalung in privatem Auftrag und Wetteifer, ſodann aber waren vor allem die geiſtlichen und weltlichen Behörden immerzu darauf bedacht, die Gotteshäuſer ſo gut wie die profanen Gebäulichkeiten der Stadt mit Malereien würdig auszuſtatten. Dabei hielt man ſich auch keineswegs an lokale Kräfte und einheimiſche Kunſtgepflogenheiten gebunden; zur ſelben Zeit, wo z. B. der Maler „Hermann von Baſel“ jahrelang in Straßburg Beſchäftigung ſuchte, berief der Rat zur Ausmalung der neugebauten Kapelle „zum elenden Kreuz“ vor dem Riehentor den Schlettſtadter Hans Tiefenthal und gab ihm in dem noch erhaltenen intereſſanten Verding von 1418 die Weiſung, ſich für die Anordnung des Deckenſchmucks — ein Geflecht von goldenen, mit Laub umwundenen Stäben auf blauem, ſternbeſätem Grund — an das entſprechende Muſter aus der weitberühmten Karthauſe von Dijon zu halten. Dies zugleich ein kleines konkretes Beiſpiel dafür, wie die aus ſtiliſtiſchen Gründen ſo oft ſchon erſchloſſene Anlehnung der ſüdweſtdeutſchen Kunſt an die benachbarte burgundiſch-niederländiſche praktiſch ſich gelegentlich ins Werk ſetzte.

Aber der namentlich von Rats wegen am meiſten beſchäftigte Maler iſt der aus Tübingen zugewanderte, ſeit den 1420er Jahren dauernd in Baſel anſäſſige Niklaus Rueſch, genannt Lawelin. Wir erfahren von Bildern, mit denen er das Spalentor geſchmückt hat, von einer Madonna in der Ratsſtube, von Bemalung der Heiligenfiguren auf den Brunnenſtöcken am Kornmarkt und Münſterplatz; ſein Hauptwerk aber war wohl der Bilderzyklus im Saal des „Kornhauſes“, den er 1441 im Verein mit „Meiſter Konrad“ (offenbar ſein gleich zu beſprechender großer Zeitgenoſſe Konrad Witz) ausführte. Nichts von all dem iſt auf uns gekommen; dagegen glaubt man Lawelins Hand zu erkennen in einer Reihe von Darſtellungen aus der Legende des hl. Bruno, die in einem Korridor des Karthäuſerkloſters (jetzt Waiſenhaus) unter der zum Schutz vorläufig noch belaſſenen Tünche, ſich erhalten haben. Freilich bekunden dieſe Bilder, nach den Kopien zu urteilen, keinerlei bemerkenswerte künſtleriſche Qualität oder Eigenart. Und dasſelbe muß auch von den ſonſt noch im Original oder in Kopien vorhandenen Beiſpielen kirchlicher Wandmalerei geſagt werden; allein etwa die Deckengemälde in der Münſterkrypta, die ganz zu Anfang dieſes

Zeitabſchnitts, wenn nicht ſchon im ausgehenden 14. Jahrhundert entſtanden ſind und hauptſächlich Szenen des Marienlebens zum Gegenſtand haben, verdienen wenigſtens erwähnt zu werden.

Gerade die intereſſanteſten und wertvollſten Stücke ſcheinen alleſamt ſpurlos untergegangen zu ſein. So z. B. ein höchſt merkwürdiges Erinnerungsbild aus den Konzilstagen, der Einzug der Huſſitendeputation unter Prokop, das der Rat in der 40er Jahren am Rheintor malen ließ, und dann namentlich zwei ſich nahe entſprechende Freskenreihen von ganz exzeptioneller Bedeutung, die ſich beide, wenn auch in ſehr deturpierter Geſtalt, noch bis in den Anfang des letzten Jahrhunderts erhalten hatten, die zwei Zyklen des Totentanzes.

Die eine, allein allgemeiner bekannte dieſer beiden Bilderreihen, der einſtmals weitberühmte „Totentanz von Baſel", zog ſich in einer bandartig zuſammenhängenden Serie von Wandbildern innen an der Kirchhofmauer des Dominikanerkloſters hin. Dieſe Mauer wurde 1805 wegen „Baufälligkeit" uſw. von der Obrigkeit, der die Anwänder aktiv vorgriffen, zerſtört, und bloß eine Anzahl beim Abbruch aufgeleſener Fragmente (im Hiſtor. Muſeum) und einige Kopien ſind von dem höchſt merkwürdigen Denkmal mittelalterlicher Malerei und mittelalterlicher Religioſität auf uns gekommen.

Das Geſamtbild des Totentanzes in ſeinem urſprünglichen Zuſtand dürfen wir uns danach höchſt eindrucksvoll vorſtellen. Wohl um den ganzen Friedhof herum, nach allen Seiten den Blick über das Gräberfeld umrahmend, zog ſich einſt der unheimliche Reigen von lebensgroßen, in kraftvoll realiſtiſcher Farbigkeit hingeſetzten Geſtalten; Paar an Paar, immer ein Toter und ein Lebender, die Vertreter jeden Standes, Alters und Geſchlechtes. Die Toten — die nicht als Skelette, vielmehr als gräuliche, halbverweſte, halb eingedörrte Kadaver gebildet ſind, aus deren ſtellenweiſe geborſtener Haut ſich allerlei ekelhaftes Gewürm hervorringelt — ſieht man ihre Partner mitten aus dem Leben heraus abrufen oder mit Gewalt hinwegzerren zum Reigen des Todes. Überaus draſtiſch und eindringlich wirkt der Gegenſatz dieſer von Leichentüchern umflatterten ſpukhaften Geſtalten in ihren grotesken, oft erſtaunlich kühn gezeichneten Bewegungen neben den in buntfarbiger Tracht lebenswahr geſchilderten Menſchen, die bald wehmütig, gottergeben die Hand des Todesboten ergreifen, bald jäh erſchreckt, mit ohnmächtigem Sträuben ſich ihr zu entziehen ſuchen.

Nicht ſelten auch erſcheint die peſſimiſtiſch moraliſierende Grundſtimmung wie durchleuchtet von einem wilden Galgenhumor, der ſchon da und dort in den unter den Figuren hingemalten Strophen des Dialogs zwiſchen Toten und Lebenden, noch kraſſer aber in den höhniſchen Gebärden und dem Aufputz der Totenfiguren, mit dem ſie ihre Opfer nachäffen, zum Ausdruck kommt. So trägt die dem „Kardinal“ entgegentretende Leichengeſtalt ebenfalls den „roten Hut“ ſeiner Würde mit den verknoteten Troddelſchnüren, aber aus Stroh nachgemacht und frech auf den Hinterkopf des grinſenden Schädels geſtülpt, und der „Herzogin“, die in prächtigem Putz einherſtolziert, naht ſich der Abgeſandte des Todes, als galanter Höfling, mit karrikiertem vornehm verliebtem Getue, ein Liedchen auf der Laute klimpernd; aber dem frommen „Waldbruder“ hat er grob die Laterne aus der Hand geriſſen und ſie ſich als eine Trommel umgehängt, darauf er mit zwei Schenkelknochen den klappernden Rhythmus des Todesreigens anſchlägt.

Zu wiederholten Malen ſind dieſe allen Unbilden der Witterung ausgeſetzten Malereien (ſchon vor der Anfertigung der älteſten uns erhaltenen Nachzeichnung Matth. Merians) in offenbar wenig ſkrupulöſer Weiſe aufgefriſcht und erneuert worden, am eingreifendſten 1568 im Auftrag des Rates durch einen ſeinerzeit namhaften Meiſter, Hans Hug Kluber, deſſen Stil die erhaltenen Fragmente noch deutlich erkennen laſſen. Immerhin kann, auf Grund namentlich der größtenteils in ihrer urſprünglichen Form beibehaltenen Trachten, die erſte Entſtehung dieſes Malwerks ungefähr um die Mitte des 15. Jahrhunderts angenommen werden, wobei als vermutliche äußere Veranlaſſung die große Peſtepidemie von 1439 namhaft gemacht wird.

Aber auch in ſeiner urſprünglichen Geſtalt war der Totentanz zu Predigern keine originale Neuſchöpfung, vielmehr eine allerdings ganz freie Wiederholung eines gute 50 Jahre vorher ebenfalls in Baſel entſtandenen entſprechenden Bilderzyklus. Dem Kloſter der Dominikaner ziemlich genau gegenüber liegt auf dem Kleinbasler Ufer das Nonnenkloſter Klingenthal, von dem die Kirche (ſ. oben), allerdings ganz verbaut und der Kaſernenanlage eingegliedert, noch aufrecht ſteht; in einem daran anſtoßenden kleinen Kreuzgang nun wurde wohl ſchon im aus-

gehenden 14. Jahrhundert, jener erste, ursprüngliche Totentanz ausgeführt, der dann dem Maler der großbasler Bilder zur Vorlage gedient hat, selbst aber, auch nach der Säkularisation des Klosters wohl stets schwer zugänglich und darum so gut wie völlig unbekannt blieb. Durch Zufall beinahe erhielt einmal der untenerwähnte hochverdiente Zeichner und Altertumsfreund Emanuel Büchel von seiner Existenz Kenntnis, und beeilte sich, die schon beinahe erloschenen Bilder in sein Skizzenbuch aufzunehmen; und diese 1766/67 mit gewohnter Sorgfalt ausgeführten Aquarellkopien (in der Öffentl. Kunstsammlung) sind das einzige, was von dem hochwichtigen Freskenzyklus Kunde gibt, dessen letzte schwache Spuren noch — wie es heißt — beim Abbruch jener Gebäulichkeiten in den 1840er Jahren wahrgenommen, aber nicht gerettet wurden.

Im Kleinbasler Totentanz treffen wir fast alle die Gruppen schon an, die dann in derselben Reihenfolge und vielfach unter Beibehaltung der hier gegebenen Anordnung und Bewegung der Figuren in dem Totentanz auf dem Predigerkirchhof wiederkehren (Abb. 44 u. 45). Doch sind die Kostüme hier noch viel einfacher, und es haftet den Gestalten in Ausdruck und Bewegungen eine gewisse altertümliche Befangenheit an; wir vermissen noch durchaus diese freie und kühne, wahrhaft künstlerische Auffassung, die den Totentanz des Predigerklosters nachmals so eindrucksvoll und mit Recht so berühmt gemacht hat.

Zur gleichen Zeit aber, als in diesem Bilderzyklus ein so bedeutsames und, in seiner Ausdrucksweise jedenfalls, so neuartiges Denkmal monumentaler Wandmalerei geschaffen wurde, brachte in demselben Basel auch die Tafelmalerei eine nicht minder erstaunliche Blüte hervor, die Kunst des Konrad Witz.

Freilich sind die Altargemälde dieses Meisters — im Gegensatz zu den noch auf lange hinaus als seltene Merkwürdigkeit hochgeachteten Totentanzfresken — bald nach ihrem ersten glänzenden Hervortreten ganz naturgemäß, infolge der allgemeinen Stil- und Geschmackswandlung beiseite gerückt und vergessen worden; erst die kunstwissenschaftliche Forschung der letzten Jahre hat den Namen und die Bedeutung ihres Urhebers als eines der hauptsächlichen Begründer der deutschen Malerei, eines oberrheinischen Van Eyck sozusagen wieder entdeckt und zu gebührenden Ehren gebracht.

Unter den wenigen noch nachweisbaren Werken des Konrad Witz ſteht an erſter Stelle ein großer um 1440 für eine Basler Kirche gemalter Flügelaltar, deſſen nachmals zerſtreute einzelne Bildtafeln nun größtenteils im Basler Muſeum wieder zuſammengebracht ſind.

Die urſprüngliche Geſamterſcheinung des großen Werkes läßt ſich mit Wahrſcheinlichkeit ungefähr ſo rekonſtruieren, wie es die nebenſtehende Skizze veranſchaulicht:

Die hier einzeln aufgeführten Darſtellungen erſcheinen wohl nach Gegenſtand und Zuſammenſtellung zunächſt ſehr ungewöhnlich; ſie erklären ſich aber durch ihre Bezugnahme auf einen damals vielverbreiteten, namentlich von Predigern gern benutzten Erbauungstraktat, das „Speculum humanae salvationis", das aus allerlei ſcholaſtiſch ausgeklügelten Gegenüberſtellungen von Szenen des Alten Teſtaments wie der antiken Weltgeſchichte und des Neuen Teſtaments — die erſteren als ſymboliſch verhüllte Prophezeiungen der entſprechenden letzteren — ſich zuſammenſetzt (Abb. 46 bis 49).

Die auf den Innenſeiten der Altarflügel erſcheinenden Szenen ſind lauter ſolche „Prophezeiungen" aus dem „Heilsſpiegel"; ihre neuteſtamentlichen Gegenſtücke waren ohne Zweifel in den plaſtiſch ausgeführten Holzfiguren oder -ſzenen des (uns verlorenen) Mittelteils gegeben. Auch die Außenſeiten der Flügel weiſen zum Teil auf dieſe Konkordanz des Alten und Neuen Bundes hin. Das Verkündigungsbild findet ſich an entſprechender Stelle auch auf dem großen Genter Altar der Brüder van Eyck; und darunter zeigt dieſer, entſprechend dem Witzſchen Bartholomäus in Baſel und deſſen verlorenem Gegenſtück, die ſtatuariſch gemalten Einzelfiguren der beiden Johannes.

Nicht unähnlich dem Genter Altar ſetzt ſich auch beim Witzſchen Altarwerk das Geſamtbild der Außenſeiten der Flügel in wohlbedachten, wirkſamen Kontraſt zu den Innenſeiten. Außen lauter einfach und hell gewandete Figuren vor kühlgrauem architektoniſchem Hintergrund (Abb. 46 u. 47); innen aber, wenn bei großen Kirchenfeſten die Flügel aufgeſchlagen wurden, enthüllte ſich mit einemmal der Reichtum üppiger, farbenglühender Prachtgewänder vor flimmerndem Goldgrund, und in der Mitte die nicht minder reich bemalten und vergoldeten, dazu plaſtiſch kraftvollen Schnitzfiguren des eigentlichen Altarſchreines. Das durch ſeinen landſchaftlichen

Altar mit geſchloſſenen Flügeln

Abraham und Melchiſe-dek (Muſ. Baſel)	Salomo und die Königin von Saba (Privatbeſiẜ)	die Kirche (Privatbeſiẜ)	Engel der Verkün-digung (Privatbeſiẜ)	(Maria der Verkün-digung) (verloren)	die Synagoge (Muſ. Baſel)	Aſſuerus und Eſther (Muſ. Baſel)	Cäſar und Antipater (Muſ. Baſel)
?	David und Abiſay (Muſeum Baſel)	?	?	S. Bartho-lomäus (Muſeum Baſel)	?	Sabothay und Banaias (Muſeum Baſel)	?

Innenſeite des linken Flügels

Innenſeite des rechten Flügels



Abb. 46. Konrad Witz, Der hl. Bartholomäus.

Hintergrund von den ſonſt erhaltenen Tafeln der Außen- wie der Innenſeite ſtark abweichende Chriſtophorusbild darf vielleicht, falls es überhaupt dem großen Altar mit angehört hat, als alleiniger Überreſt eines zweiten Flügelpaares angeſehen werden.

Nun aber erſt der Eindruck der Tafeln im einzelnen! Wir



Abb. 47. Konrad Witz, Die Synagoge.

können das Erstaunen der Zeitgenossen über die hier offenbarte Neuheit und Virtuosität des malerischen Ausdrucks schwerlich recht ermessen; aber auch uns frappiert noch — ganz außerhalb aller kunsthistorischen Maßstäbe — diese überaus kraftvolle Plastik der Form, die Leuchtkraft und Schönheit der Farbe und vor allem



Abb. 48. Konrad Witz, Der römische Feldherr Antipater sich vor Cäsar verantwortend.

dieser frisch-lebendige, auch alle stofflichen Eigentümlichkeiten der Gegenstände fast illusionär erfassende Realismus der Beobachtung. Man sehe etwa das Christophorusbild mit seiner weitgedehnten Seelandschaft, deren einfache, kräftige Formen wie in einem zarten, blauen Morgenduft zu schwimmen scheinen. Die



Abb. 49. Konrad Witz, Sabothai und Banaias.

felsigen Vorgebirge und Tannenwaldungen des Ufers spiegeln sich im See, und die Gestalt des vorn den Fluß durchwatenden Heiligen im roten Mantel sieht man mit ihrer untern Hälfte unter dem von den behutsamen Schritten leicht bewegten Wasserspiegel mählig verschwimmen und verschwinden.

Aus derselben, fast stillebenhaft intimen und eindringenden, dabei immer großzügigen Beobachtungskraft sind auch die samtenen und brokatenen Gewänder, die spiegelnden Stahlrüstungen der Gestalten auf den Innenseiten der Flügel hervorgegangen. Dabei sind die Köpfe der Figuren vielfach noch archaisch starr und maskenhaft, bisweilen aber auch schon — wie besonders „Cäsar" und „David" — von einer fast porträthaften Lebendigkeit erfüllt. Statuarisch mächtig wirkt in seinem zum Greifen plastischen weißen Faltenmantel der hl. Bartholomäus (auch als „Priester des Alten Bundes" gedeutet) und zugleich bietet diese Tafel ein besonders feines Beispiel für den eigenartigen delikaten Farbensinn des Konrad Witz.

Dieser Farbensinn insbesondere ist ihm als charakteristisches Erbgut aus seiner Heimat zu eigen. Wir finden ihn ähnlich und ebenso fein entwickelt nur noch bei einem deutschen Meister dieser Zeit wieder, bei dem etwas älteren und altertümlicheren Stephan Lochner, dem Haupt der Kölner Schule. Beide aber, Witz wie Lochner, stammen von den Ufern des Bodensees; und es ist zur Erklärung dieses Phänomens keine ganz müßige Vermutung, daß die feuchte und darum besonders „malerische" Luft der Seeufer geeignet sei, bei den in diesen Gegenden aufgewachsenen Malern in besonderem Maße den koloristischen Sinn zu wecken und zu verfeinern. Gewiß nicht zufällig trägt auch innerhalb der italienischen Malerei die in den Lagunen aufgeblühte venezianische Schule einen ausgesprochen malerischen Charakter als ihre besondere Qualität zur Schau.

Konrad Witz ist gegen das Jahr 1400 in Konstanz geboren, als Sohn eines Malers, der nachher längere Zeit im Dienste des burgundischen Hofes tätig war. Er kam Anfangs der 1430er Jahre, offenbar durch das mit dem Konzil hier erblühte glanzvolle Leben angelockt, als schon selbständiger Meister nach Basel, wo er zünftig und Bürger wurde und bald einträgliche Beschäftigung gefunden haben muß. Er heiratet die Nichte des obengenannten Malers Lawelin und kauft sich ein eigenes Haus.

Wir können mit Wahrscheinlichkeit wenigstens zwei kleinere Werke noch nachweisen, die in seinen ersten Basler Jahren, vor dem geschilderten großen Flügelaltar, entstanden sind.

Ein Bildchen im Neapler Museum zeigt die Madonna mit

Heiligen und Stifter, in einer an Van Eycks Berliner Madonna gemahnenden Weise hineingesetzt in einen hohen Kirchenraum. Dieser aber gibt sich — eine ganz ungewöhnliche und für den kecken Realismus der Witzschen Kunst äußerst bezeichnende Tatsache — als ein getreues, unverkennbares Innenbild des Basler Münsters zu erkennen.

Und einen Teil desselben Bauwerks, den Durchblick durch einen Flügel des (damals noch nicht spätgotisch umgebauten) romanischen Kreuzgangs, verwendet Witz, wieder als realistisch durchgeführte Raumszenerie, auf dem stimmungsvollen Zweiheiligenbild des Straßburger Museums, das vermutlich für einen Altar des Magdalenenklosters in Basel gemalt wurde und kurz vor dem großen Flügelaltar entstanden sein muß.

In etwas spätere Zeit dürfte aber ein weiteres großes Altarwerk gehören, von dem wenigstens zwei Tafeln sich erhalten haben, die eine ebenfalls im Besitz der Basler Kunstsammlung, die andere, erst ganz kürzlich im Kunsthandel aufgetaucht, im German. Museum. Dargestellt ist auf dem Basler Bild die Begegnung von Joachim und Anna an der „Goldenen Pforte", auf dem Nürnberger die Verkündigung. Witz erscheint hier in der Figurendarstellung kraftvoller und breiter, und überdies einen ganzen Grad eingehender in der Schilderung der räumlichen Szenerie. Er gibt z. B. im Torgehäuse die in der Ecke hängenden verstaubten Spinneweben wieder, ein realistisch beobachtetes, jene kahle Vertikallinie malerisch belebendes Detail; und gibt den in Angeln laufenden Verschlußbalken am Tor ganz erstaunlich greifbar in Form und stofflichem Charakter und mit einer geradezu die Bildfläche durchstoßenden perspektivischen Illusionskraft. Daneben wirkt dann völlig fremdartig, raumlos, unwirklich das Stück gemusterten Goldgrundes, das wie ein Überbleibsel einer sonst völlig überwundenen älteren Kunstweise noch in einer Bildecke stehen geblieben ist.

Bis zum Jahre 1443 war Konrad Witz in Basel tätig, dann folgte er dem Ruf eines Konzilsprälaten nach Genf, wo schon im nächsten Jahr das große (im Museum in Genf aufbewahrte) Altarwerk entstand — worauf u. a., als Szenerie für Petri Fischzug die erste individuell realistische Landschaftsdarstellung der deutschen Malerei sich findet, eine Ansicht des Genfer Sees nahe bei der Stadt,

mit seinen Ufern und den dahinter aufsteigenden Gebirgen — das auch die latinisierte Namensinschrift des Künstlers „Conradus Sapientis de Basilea" trägt.

Ob Witz dann gleich nach Basel zurückkehrte, ist nicht bekannt; er lebte jedenfalls nur noch kurze Zeit; schon im Sommer 1447 wird seine Frau in den Basler Steuerbüchern als Witwe aufgeführt.

Der langjährige Aufenthalt in der Konzilsstadt ist für die Ausbildung von Witzens malerischem Stil nicht ohne tiefere Bedeutung gewesen. Die vielfach erkennbaren wertvollen Beziehungen zur altniederländischen Kunst hat er namentlich in Basel anzuknüpfen und zu pflegen Gelegenheit gefunden, wo in jenen Jahren eine reiche Menge ausländischen Kunstgutes — teils durch die fremden Prälaten und Fürstlichkeiten zu Gebrauch und Repräsentation mitgeführt, teils bei den von auswärts zugewanderten Meistern bestellt und hier gefertigt — zu sehen gewesen sein muß. So war z. B. einer der vorzüglichsten Maler der altniederländischen Schule, der sog. „Meister von Flémalle" ums Jahr 1438, wie es scheint, einige Zeit hindurch in Basel anwesend und tätig. Andererseits wirkte dann aber die ausgereifte Kunst des Konrad Witz ihrerseits anregend und vorbildlich auf alle die kleineren lokalen Meister um die Mitte des Jahrhunderts. Das wenige, was sich aus solchen untergeordneten Werkstätten erhalten hat — etwa die aus einer Landkirche des südlichen Elsaß ins Basler Museum verbrachten Altarflügel mit den Legenden der hl. Georg und Martin — lassen dies ganz deutlich spüren.

Erst mit dem letzten Drittel des Jahrhunderts etwa dürfte der herrschende Einfluß des großen Malers der Konzilszeit verdrängt worden sein durch die im benachbarten Kolmar neu hervorgetretene führende Gestalt Martin Schongauers, durch den sich das zur Spätgotik weiter entwickelte Kunstideal dieser Zeit für die ganze oberrheinische Gegend aufs vollkommenste verkörpert findet. Davon wird weiter unten des nähern die Rede sein.

Zunächst haben wir noch Umschau zu halten nach dem was sonst noch in den verschiedenen Nebengattungen der zeichnenden Künste während der ersten Hälfte des Jahrhunderts geleistet worden sein möchte.

Von der Glasmalerei muß hier vor allem die Rede sein. Allerdings war einstweilen, wie es scheint, der Gebrauch des ein-

fachen Fenſterglaſes, geſchweige der gemalten Scheiben noch durchaus nicht ſehr verbreitet. Hören wir doch, daß man ſelbſt in der Stube des Rates ſich noch um die Mitte des 15. Jahrhunderts mit Fenſterverſchlüſſen aus ſtraff geſpanntem geöltem Linnentuch behelfen mochte. Solche kleinbürgerlich ſparſame Schlichtheit durchbrach aber auch hier wieder das Konzil, durch deſſen hochgeſtellte Beſucher ja überhaupt eine wahre Flut von vornehmem fremdländiſchem Luxus über Baſel ſich ergoſſen hat.

Von den reichen Stiftungen, mit denen die Konzilsherren beſonders das neu erbaute Karthäuſerkloſter bedachten, war ſchon verſchiedentlich die Rede. Durch den Wetteifer dieſer ſtolzen Prälaten und Geſandten fremder Fürſtlichkeiten iſt nun auch im Verlauf der 1430er, 40er Jahre den beiden Kreuzgängen des Kloſters eine Ausſtattung mit Glasgemälden verliehen worden, die an Umfang und Pracht, jedenfalls in jenen frühen Jahrzehnten, wohl kaum ihresgleichen hätte finden mögen. Es iſt beſonders ſchmerzlich, daß uns auch hier ſozuſagen nichts übrig geblieben iſt als einige ſchriftliche Nachrichten, ein Inventar von 1487 namentlich, das — wie um unſere Sehnſucht nach dieſen verlorenen Schätzen zu verſchärfen — die ganze Serie, Stück für Stück, mit knappen Worten aufzählt, beſchreibt, und die einzelnen Stifter, die mit Namensinſchrift, Wappen oder in körperlichem Abbild auf den Scheiben figurierten, vermerkt.

Auch nach der Aufhebung des Kloſters galten dieſe Glasgemälde noch lange als ein köſtlicher, fremden Beſuchern der Stadt mit Stolz vorgewieſener Schatz, der darum auch der beſonderen Obhut des die Kloſtergebäude verwaltenden ſtädtiſchen Schaffners empfohlen war. Nachdem aber im 17. Jahrhundert die bisher leerſtehenden Lokalitäten zu neuen Zwecken nutzbar gemacht wurden, ſcheint ſich auch bald aller Reſpekt vor dieſen ſchonungsbedürftigen Altertumsſchätzen verloren zu haben. Ein Inventar von 1691 erwähnt nur ganz beiläufig „einen Haufen meiſtenteils zerbrochener alter Fenſter“, die in einer als Rumpelkammer dienenden Zelle aufgeſchichtet lägen. Und von dieſem Haufen ſind dann nur noch ein paar kümmerliche Fragmente bis auf uns gekommen; man hat ſie in einem Chorfenſter der jetzigen Waiſenhauskirche aufgehängt.

Nicht viel reichhaltiger iſt die Überſicht deſſen, was an Hand-

zeichnungen und Werken der Miniaturmalerei aus dieſem Zeitraum übrig iſt. Neben einer aus der Karthaus ſtammenden dreibändigen Bibelhandſchrift (1435—45 ausgeführt), die mit zahlreichen z. T. auch recht fein, nach niederländiſcher Manier ausgeführten Bildchen geziert iſt, als dem einzigen namhafteren Stück, das in Baſel (Univerſitätsbibliothek) verblieben iſt, können zur Vervollſtändigung des Bildes einige ins Ausland verſchleppte Arbeiten herangezogen werden. So die für einen Basler geſchriebene 1448 datierte Handſchrift des Traktats „die 24 Alten" (Berlin, Kgl. Bibliothek), mit einfachen aber lebendigen Vignetten (Abb. 50), und einer eingeklebten, etwas älteren, feineren Darſtellung der hl. Margarete, dann das Lehenbuch des Bistums Baſel (Manuſkript von 1446 in der Großherzoglichen Landesbibliothek Karlsruhe) wo u. a. auf dem blattgroßen Titelbild die Belehnung des Grafen durch den thronenden Biſchof inmitten einer zahlreichen farbenprächtigen Verſammlung geiſtlicher und weltlicher Herren dargeſtellt iſt (Abb. 51). Mit hoher Wahrſcheinlichkeit iſt ferner auch ein wichtiges, in ſeiner Art völlig alleinſtehendes Spezimen zeichnender Kunſt einem Basler Atelier dieſer Zeit — wenn nicht gar dem des K. Witʒ ſelbſt — zugeſprochen worden, die kürzlich nach langer



Abb. 50. Der Prediger. Miniatur aus einer Basler Handſchrift der „24 Alten".
(Berlin, Königl. Bibliothek.)



Abb. 51. Titelminiatur aus dem Lehenbuch des Bistums Baſel.
(Karlsruhe, Großh. Landesbibliothek.)

Verschollenheit wieder aufgetauchte „Biblia pauperum“ der ehemaligen Sammlung Weigel-Felix (jetzt Britisches Museum), wie es scheint ein Heft Vorzeichnungen zu einer geplanten Holzschnittausgabe des beliebten Erbauungsbuches, dem wir schon als grundlegendem Thema an dem Witzschen Altarwerk begegnet sind. In dem engeren Kunstkreis des K. Witz ist aber auch das elegante Kartenspiel in der Stuttgarter Altertümersammlung mit seinen vorzüglichen Tierdarstellungen entstanden.*) Endlich sei noch eines zu ephemerem Zweck hergestellten Prachtstückes dieser Kunstgattung Erwähnung getan, von dem wenigstens eine kurze Beschreibung (im Konzilstagebuch des Andrea Gatari) auf uns gekommen ist; es war das ein mit Wappenbildern und allegorischen Figuren reichgeziertes Plakat sozusagen, das der Herold des österreichischen Herzogs herumtrug, um die am Konzil anwesenden weltlichen Herren zu einem Turnier einzuladen (a. 1433).

Aber zur selben Zeit, wo diese zierlich kostbare Klein- und Feinmalerei ihre letzten Blüten treibt, treten neben ihr schon die ersten Schößlinge einer neuen Pflanzung ans Licht, der unter der nächstfolgenden Generation eine höchst glänzende und kraftvolle Entfaltung bevorsteht. Die Anfänge des Holzschnitts sind eng verknüpft mit der Erfindung der Buchdruckerkunst, bei der es sich ja im Grunde weniger um eine eigentlich neue „Erfindung“ handelte, als um die praktische Anpassung des altgewohnten, schon auf verschiedene Techniken angewandten Prinzips, in Holz flach eingetiefte und mit Farbe ausgefüllte Lineamente, Zeichen, Bilder auf einer hellen Fläche abzudrucken. Die unmittelbare Vorstufe des mit beweglichen Einzellettern gedruckten Buches ist das sog. Blockbuch, entstanden durch ein in den großen Schreiberwerkstätten zu rascher Vervielfältigung illustrierter Andachts- und Belehrungsschriften mindestens seit Anfang des Jahrhunderts geübtes Verfahren, wobei in den handschriftlich hergestellten Text die Umrißlinien der Illustrationen (die der Miniator dann bloß noch zu kolorieren brauchte) mitsamt den zugehörigen Begleitworten oder -versen von einem geschnittenen Holzstock eingedruckt wurden. Derartiger Blockbucheditionen — darunter bald auch manche, mit

*) Unter K. Witz' Namen geht nicht ohne Grund eine große, teilweise farbig ausgeführte Zeichnung des Berliner Kupferstichkabinetts, die eine häusliche Madonnenszene darstellt.

mehr illuſtrativem als textlichem Inhalt, als ausſchließliche Tafeldrucke ohne Inanſpruchnahme von Schreibern zuſtande kamen — ſind nun eine ganze Reihe, wie eine neuerliche Unterſuchung feſtgeſtellt hat, in Baſel veranſtaltet worden, ſo daß dieſer zukünftigen Zentrale des Buchdrucks (wo auch ſeit 1440 eine der damals noch ſeltenen Papiermühlen in Betrieb war) ein erheblicher Anteil an der vorbereitenden Heranbildung dieſer Kunſt zuerkannt werden darf. Und wie nachmals, ſo ſind auch jeʒt ſchon dieſe erſten Erzeugniſſe anonymer Basler Offizinen ausgezeichnet durch reichhaltigen, z. T. vortrefflichen Holzſchnittſchmuck.

Als derartige älteſte Holzſchnittbücher — deren Ausführung vor der Mitte des Jahrhunderts allerdings nicht ganz einwandfrei geſichert iſt — figurieren einmal wieder eine „Biblia pauperum“, dann eine Totentanzfolge, in engem Anſchluß an die Wandbilder im Klingenthal gezeichnet, ein Planetenbuch, wo die verliebte lebensluſtige Geſellſchaft der unter dem Zeichen der „Venus“ Geborenen auf dem Holzſchnittbild ein Baslerfähnlein mit ſich führt, u. a. m.

Indeſſen nicht nur für die Anfangsſtadien des Holzſchnitts iſt Baſel eine wichtige Pflegeſtätte geweſen; vielleicht noch Bedeutenderes iſt hier für die erſte Entwicklung der graphiſchen Schweſterkunſt, des Kupferſtichs, geſchehen. Einer der zeitlich erſten, zugleich ein weiten Kreiſen voranleuchtender Vertreter dieſer Technik iſt der, da ſein eigentlicher Name unbekannt iſt, ſo genannte „Meiſter der Spielkarten“, deſſen in zahlreichen Blättern zu verfolgende Tätigkeit mindeſtens ſeit Anfang der 1440er Jahre begonnen hat. Sein Stil berührt ſich in manchen Punkten ſo nahe mit der Kunſt ſeines Zeitgenoſſen Konrad Wiʒ, daß ſogar die — freilich zu weit gehende — Vermutung gewagt werden konnte, dieſer anonyme Stecher und Meiſter Konrad ſeien überhaupt ein und dieſelbe Perſon. Sicher iſt jedenfalls, daß der Spielkartenmeiſter in nächſter Nachbarſchaft und unmittelbarer künſtleriſcher Berührung mit dem großen Basler Maler gelebt haben muß; er war offenbar, darauf deuten manche Eigentümlichkeiten ſeiner Zeichenweiſe, in erſter Linie als Goldſchmied in der Konzilsſtadt tätig. Keineswegs als der einzige, der hier dieſen neuen Kunſtzweig pflegte; auch der „Meiſter von 1446“ — nach einer mit dieſem Datum verſehenen Folge von Paſſionsſzenen ſo genannt, — ein allerdings weit geringerer Künſtler, hat gleich-

zeitig ſeinen Wohnſitz in Baſel gehabt; der Baſelſtab, der als Waſſerzeichen auf mehreren ſeiner Blätter vorkommt, iſt „ein kaum als zufällig aufzufaſſender Hinweis“ auf dieſe ſeine Heimat.

2. DIE MALEREI VON 1460—1515

Der nunmehr zu behandelnde Zeitabſchnitt erſtreckt ſich von der Gründung der Basler Univerſität bis zum Eintreffen Holbeins; er zeigt uns, nach dem glanzvollen Aufſchwung der Malerei im Zeitalter des Konzils, ein beträchtliches Nachlaſſen der Kraft. Nur die Holzſchnittkunſt im Dienſte des in der Humaniſtenſtadt prächtig aufſtrebenden Buchgewerbes hat Bedeutſames geleiſtet, während ſowohl die Wand- als die Tafelmalerei nur weniges ausgeführt, noch wenigeres auf uns gebracht haben. Von Werken der erſteren Gattung wären zunächſt die kurz nach der Jahrhundertmitte entſtandenen Bilder aus der Legende des hl. Vincenz Ferrèr in der Predigerkirche anzuführen, in denen ſich erſtmals der neue Realismus zu regen beginnt; ſodann Fresken in der ehemaligen Kirche des Auguſtinerkloſters und andere (namentlich ein Jüngſtes Gericht) in der Barfüßerkirche, von welchen wir nur noch Kopien beſitzen. Als Autor des letztangeführten Werkes nennt ſich Peter Malenſtein; er und ein gewiſſer Hans Balduff, von deſſen Tätigkeit uns wenigſtens einige ſchriftliche Zeugniſſe überliefert ſind (er iſt 1450 nach Baſel zugewandert, malt am Spalentor, im Münſter die Orgelflügel (1474), den hölzernen Oſtertaufbrunnen (1481) u. a. m., ſtirbt 1492), ſcheinen als Wandmaler zu dieſer Zeit im Vordergrund geſtanden zu haben. Nachher begegnet uns erſt um die Wende des Jahrhunderts wieder einzelnes Nennenswerte, ſo die noch erhaltenen, z. T. recht reizvollen Wand- und Deckenbilder in der Sakriſtei von S. Peter und der umfangreiche (nur in Kopien überlieferte) Bilderzyklus in der Kirche des benachbarten Dorfes Muttenz (1507 ff.), der vielleicht als Werk des Kaſpar Koch, eines zwiſchen 1490 und 1515 vielfach in derartigen Arbeiten tätigen Basler Malers, gelten darf.

Eine Ergänzung des Geſamtbildes dieſer Kunſtgattung nach der profanen Seite und Erſatz für gewiß manches verlorene Malwerk ſolcher Art bieten uns die in Wolle gewirkten Bilderteppiche, die in jedem beſſeren Bürgerhaus als „Rücklaken“ hinter den

Wandbänken aufgehängt, mit ihren Fabelweſen und ſonſtigen phantaſtiſchen Figurenſzenen allerdings in der Lage waren, gemalte Wandbilder auf das wirkungsvollſte zu erſetzen.

Das Basler Hiſtoriſche Muſeum kann ſich einer ungewöhnlich prächtigen und reichhaltigen Sammlung derartiger Wandteppiche rühmen. Ein großes Hauptſiück (Abb. 52), darauf ein modiſch gekleidetes Liebespaar zwiſchen prächtig heraldiſch ſtiliſierten Fabeltieren vor dunkelgemuſtertem Teppichgrund, darf als eine wenn nicht direkt basleriſche, jedenfalls oberrheiniſche Arbeit angeſehen werden und vertritt noch durchaus den monumentalen Stil dieſer Kunſtgattung um die Mitte des Jahrhunderts. Bald nachher wird in ſolchen Bildwirkereien die Zeichnung zierlicher, beweglicher, eingehender, im Kolorit entfaltet ſich eine reichhaltigere,



Abb. 52. Liebespaar mit Fabeltieren, gewirkter Wandteppich des 15. Jahrhunderts. (Im Hiſtor. Muſeum.)

mehr helle und zartnuancierte Buntfarbigkeit. Anzuführen ſind als ſicher basleriſche Stücke dieſer Zeit das Fragment eines Teppichs mit der beliebten Figurenſerie der „Neuf Preux", Fürſten und Heldengeſtalten in reicher Tracht, von Spruchbändern umflattert, vor einer locker ſtiliſierten Roſenhecke, eine nach 1477 für den reichen Kaufherrn Mathis Eberler zum Engel gefertigte Arbeit. Weiter ein fein durchgeführtes „Liebesgartenbild" (Abb. 53), wo ein



Abb. 53. Kartenſpielendes Paar mit Mundſchenk. Teilſtück eines Wandteppichs im Hiſtor. Muſeum.

kartenſpielendes Paar vom Mundſchenk bedient unter einem Zelt ſitzt, während ein anderes zierliches Pärchen draußen auf der blumigen Wieſe Zwieſprache hält. Endlich ein großes Prachtſtück mit der ausführlich in vier Szenen erzählten Geſchichte vom Reichen Mann und Armen Lazarus (Abb. 54).

In der Tafelmalerei dieſes Zeitraums iſt zunächſt der Einfluß Martin Schongauers und ſeiner im nahen Kolmar angeſeſſenen



Abb. 54. Der „arme Lazarus“ als Bettler beim Gastmahl d. „reichen Mannes“. Teilst. ein. Wandteppichs im Histor. Mus.

Schule vorherrſchend. Auch dieſer Meiſter ſelbſt, deſſen Bruder Georg als Goldſchmied eine Zeitlang in Baſel lebte, dürfte gelegentlich hier tätig geweſen ſein. Erhalten hat ſich freilich nur ein ganz beſcheidenes Werklein, das die ihm eigene delikate Handweiſe zu verraten ſcheint, das Wappenbild des Rektors Ludwig von Odertzheim (1486) in der Univerſitätsmatrikel. Den Erzeugniſſen von Schongauers Werkſtatt ſtehen nahe einige Altarflügel mit Heiligenfiguren (in der Öffentlichen Kunſtſammlung), ſodann namentlich das große Epitaph des Bürgermeiſters Peter Rot (gemalt vor 1487, Privatbeſitz), darauf die Madonna zwiſchen den Erzengeln und zahlreichen Heiligen ſowie die Auferſtehung Chriſti in einer ebenſo ſehr an Schongauer wie an Altniederländiſches anknüpfenden Malweiſe dargeſtellt iſt. In dieſelbe Zeit und Schulgemeinſchaft gehören auch die zwei merkwürdigen Diptycha des Hieron. Zſcheckenbürlin (1487, Kunſtſammlung und Hiſtor. Muſeum), die das Porträt dieſes durch ſeinen wirkungsvoll inſzenierten Kloſtereintritt ſtadtbekannten reichen Patrizierſohnes und nachmaligen letzten Priors der Karthaus einmal in eleganter weltlicher Tracht, blondgelockt, ein Röslein in der Hand, ſodann in der Mönchskutte zeigen, beidemale aber mit einer grauſigen Totenfigur als Gegenbild, die in ihrer Anordnung und Darſtellung ſich durchaus den oben betrachteten Totentanzzyklen anſchließt (Abb. 55).

Die vielfachen Wechſelbeziehungen zwiſchen Baſel und den andern oberrheiniſchen Städten gehen auch nach Schongauers Tod (1491) weiter. Ein Straßburger Maler, Hans Herbſter, läßt ſich anfangs der 90er Jahre in Baſel nieder und ſcheint hier ſehr bald und noch nachher zu Holbeins Zeit eine nicht unbedeutende Rolle geſpielt zu haben (vgl. auch unten). Sichere bildliche Zeugniſſe fehlen uns freilich, und nur ein in Basler Privatbeſitz (Sammlung Stückelberg) aufbewahrtes maleriſch reizvolles Porträtbild (Abb. 56) im Stil der 1490er Jahre wird vermutungsweiſe ſeiner Hand zugeſchrieben. Derber als dieſes, und von einer dem Hans Baldung naheſtehenden Malweiſe ſind zwei Porträts in der Öffentlichen Kunſtſammlung, datiert 1511 und 1513, und das eine als Bildnis des Basler Junkers Bernhard Meyer zum Pfeil gekennzeichnet. Sie führen uns in die Zeit unmittelbar vor dem Eintreffen Holbeins, mit deſſen Tätigkeit eine neue Blütezeit der Basler Malerei anhebt.

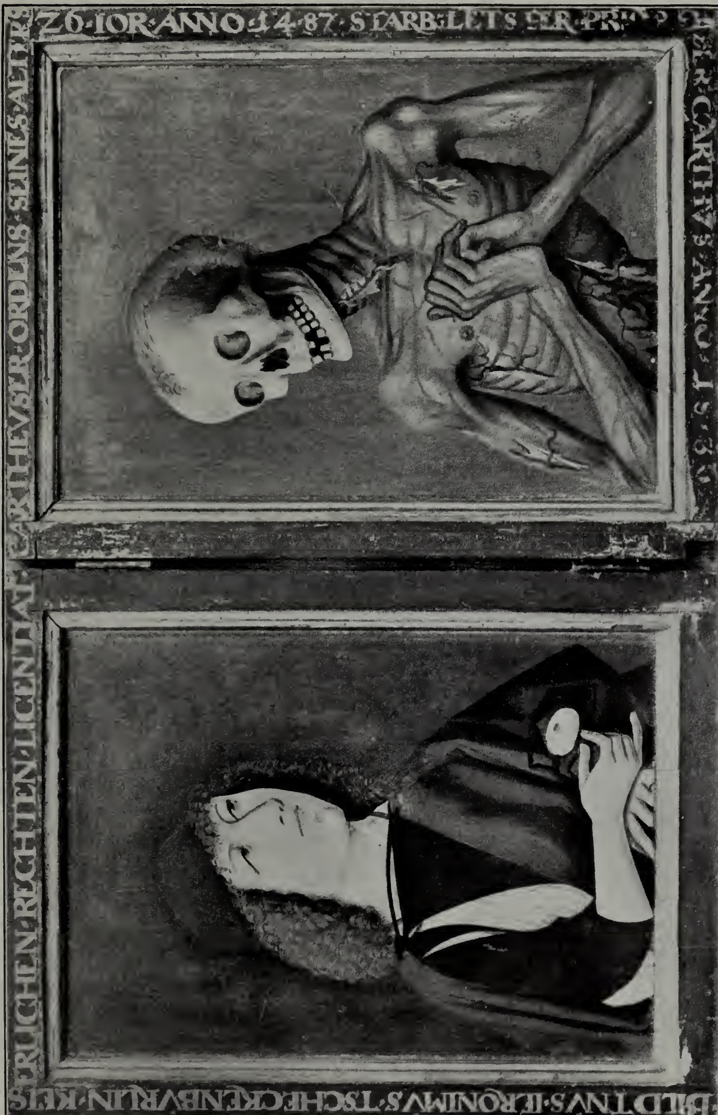


Abb. 55. Hieronymus Zschedenbürlin und der Tod. (Öffentliche Kunstsammlung.)



Abb. 56. Hans Herbster (?), Porträt eines Jünglings. (Privatbesitz, Basel.)

Auch aus dem Gebiet der Glasmalerei hat ſich an ausgeführten Werken nur weniges erhalten, und davon dürfte das Beſte in Privatſammlungen verborgen (Abb. 57) oder ins Ausland gewandert ſein; die im Hiſtoriſchen Muſeum aufgehängten Scheiben



Abb. 57. Wappenſcheibe des Hans von Schönau, 1502. (Privatbeſitz, Baſel.)

dieſer Zeit ſind faſt durchweg von ſekundärer Qualität. Indeſſen läßt ſich das Bild an Hand der im Basler Kupferſtichkabinett vorhandenen großen Kollektion von Vorzeichnungen einigermaßen ergänzen. Es iſt ja nun auch ſchon die Zeit, wo dieſes Gewerbe mehr und mehr ſich in direkte Abhängigkeit von den führenden

Meiſtern der zeichnenden Kunſt verliert, deren „Scheibenriſſe“ von den künſtleriſch unſelbſtändigen Glasmalern entgegen genommen und techniſch ausgeführt werden.

Das Aufblühen der profanen Glasmalerei, die Nachfrage nach reich und neuartig komponierten „Kabinettſcheiben“, Stiftungen von Privaten und Behörden in die Fenſter von Kapellen, Ratsſtuben, Patrizierhäuſern, dürfte dieſe Entwicklung beſonders gefördert haben, die freilich niemals zu einer völligen Spaltung zwiſchen Kunſt und Handwerk führte, wohl aber — und dies iſt der poſitive Gewinn — auch Meiſter hohen Ranges wie Urs Graf (von ihm iſt neben zahlreichen Riſſen auch das Fragment einer ausgeführten Scheibe [im Schweizeriſchen Landesmuſeum Zürich] erhalten) und ſpäter Hans Holbein zur Mitwirkung herangezogen und ſo einen ganz überraſchenden künſtleriſchen Aufſchwung der gewerblichen Erzeugniſſe bewirkt hat. Es ſind auch gerade dieſe verhältnismäßig kleinen profanen Scheiben in ihrer ſorgſam detaillierten Anlage mit den mannigfaltigen, meiſt flott realiſtiſch aufgefaßten Geſtalten der Schildhalter und der reich dekorativen, zunächſt ſpätgotiſch ausblühenden, dann ſeit dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts mehr und mehr mit Renaiſſancemotiven durchſetzten Arkadenumrahmung, in denen der ornamentale Geiſt dieſes Zeitabſchnitts ſeinen prägnanteſten und lebendigſten Ausdruck findet.

Von großem Intereſſe ſind ſodann auch die Zeichnungen aus dem Goldſchmiedegewerbe, deren ſich wie durch einen glücklichen Zufall ein wie es ſcheint einheitlich zeitgenöſſiſches Konvolut von über 200 Blättern, gleichſam das vollſtändige Lehr- und Muſterbuch einer Goldſchmiedewerkſtätte, — unter dem Namen der „Basler Goldſchmiederiſſe“ in der Wiſſenſchaft längſt bekannt — erhalten hat. In dieſer Zeichnungsmappe (im Kupferſtichkabinett), deren Beſtand mit den älteſten Stücken noch ins 15. Jahrhundert zurückreicht, während die jüngſten wohl erſt um 1520 entſtanden ſind, ſehen wir vor allem noch die Spätgotik ihre üppigſten ausſchweifendſten Blüten treiben, in unerſchöpflichen Kombinationen reich verſchlungener polygonaler Gebilde, über deren Profilierungen ſich die Fußgeſtelle von Monſtranzen u. dergl. aufbauen ſollten, in krauſen Zirkelphantaſien für Fialengruppen und ſchnörkelhaft ausgeklügeltes dekoratives Stabwerk, — dies meiſt in kunſtreich

projizierten Grundriſſen und Querſchnitten feſtgelegt — aber auch in zahlreichen vollſtändigen, im Aufriß gezeigten Entwürfen zu Monſtranzen und ſonſtigen kirchlichen Gerätſchaften, Kelchen, Leuchtern, Räucherbecken, zu profanen Trinkſchalen und Tafelaufſätzen, zu Dolchſcheiden, Gürtelſchnallen uſw. (Abb. 58). Hier aber durchkreuzt ſich ſchon vielfach die meiſt in zügelloſen Naturalismus hinüberſpielende Spätgotik mit einem mächtig anſchwellenden Strom reiner Renaiſſanceornamentik, und zwar in der Ausprägung, wie ſie die Augsburger Kunſt ſeit dem Anfang des Jahrhunderts vertreten hatte. Nach Augsburg weiſen dann auch ein beiliegender Faszikel Blätter, die teils offenbare Nachzeichnungen nach Werken der augsburgiſchen Frührenaiſſance ſind, teils als dieſen aufs nächſte verwandte Entwürfe aus dem „Tiſchmacher“-Gewerbe (Altäre, Türeinfaſſungen, eine Orgel u. dergl.) ſich darſtellen.



Abb. 58. Entwurf zu einem ſpätgotiſchen Pokal, aus den „Basler Goldſchmiederiſſen“. (Kupferſtichkabinett.)

Es beſteht große Wahrſcheinlichkeit, daß wir in dieſer Kollektion den „Apparat“ des 1507 aus Augsburg in Baſel eingewanderten Goldſchmieds Jörg

Schweiger vor uns haben.*) An diese von ihm teils aus Augsburg mitgebrachten, teils während seiner Basler Tätigkeit (er starb hier 1534) angefertigten und erworbenen Blätter, reiht sich die kleine aber künstlerisch viel höher stehende Gruppe von Goldschmiedezeichnungen des gleichzeitig mit Schweiger in Basel tätigen Solothurners Urs Graf. Dieser Meister — von dessen hochbedeutenden Arbeiten rein graphischer Art unten die Rede sein wird — hat, nachdem er schon als Geselle vorübergehend in Basel, länger in Straßburg und Zürich tätig gewesen war, spätestens 1511 als Goldschmiedemeister festen Wohnsitz und Bürgerrecht hier genommen. Als Mensch eine überaus kraftvolle, aber wilde und zügellose Natur, hat er, von Anfang an und bis in seine reifen Jahre, mit allerlei öffentlichem Unfug und wüstem Lebenswandel in den Gerichtsbüchern der Stadt ein vielfältiges Andenken hinterlassen. Auch an verschiedenen Feldzügen nach Oberitalien und Burgund hat er in echt schweizerischer Waffenfreudigkeit, sei es unter dem städtischen Banner, sei es in fremdem Sold und ungesetzlichermaßen teilgenommen, was seine Sitten schwerlich geläutert, jedoch seiner Kunst ganz offenbar sehr bedeutsame Anregungen zugeführt hat. Namentlich scheint er, soviel kann schon hier gesagt werden, von diesen kriegerischen Fahrten durch die Lombardei eine reichhaltige Ausbeute an Motiven der Renaissanceornamentik in Gedächtnis und Skizzenbuch zurückgebracht zu haben, die er dann alsobald als zeitlich erster unter den Schweizer Künstlern in seinen eigenen Arbeiten verwertete. Es haben sich z. B. gerade aus den Jahren 1511—1515 einige seiner Entwürfe zu flach verzierten Dolch- und Schwertscheiden sowie Nielloabdrücke nach ausgeführten Gravierungen solcher Stücke erhalten, wo neben dem üblichen spätgotischen Rankenwerk mit Distelblättern ebenso häufig die reichste Kandelaberornamentik, in der Art des Zoan Andrea etwa, erscheint, und darein verflochten Landsknechtfiguren oder nackte Weiber und lustig bewegte Putten. Neben diesen meist im Basler Kupferstichkabinett bewahrten Blättern finden sich ebendort auch Niellen nach gravierten Medaillen, wie man sie am Barett oder an der Halskette zu

*) Wenn es nicht gar — wie von anderer Seite zu beweisen versucht wurde — Jugendarbeiten des großen Renaissancemeisters Peter Flettner (Flötner) sind, die den Grundstock der Sammlung ausmachen.

tragen pflegte, diese meist mit religiösen Darstellungen, einzelnen Heiligenfiguren u. dergl. Endlich aber wären als halbgraphische Arbeiten unseres Goldschmieds noch anzuführen ein paar Schmuckleisten und Bordürenmuster, die er offenbar für Buchbinder entworfen und deren Abdrücke, durch ihre mit den eben genannten Dolchscheiden nächstverwandte Dekoration leicht kenntlich, auf einigen ledergepreßten Buchdeckeln der Universitätsbibliothek und des Staatsarchivs neuerdings festgestellt worden sind.

Im weiteren Tätigkeitsgebiet der zeichnenden Kunst tritt deren bisherige Hauptaufgabe, die Ausschmückung handschriftlicher Werke mit Miniaturen, jetzt im Zeitalter des sich ausbreitenden Buchdrucks begreiflicherweise immer mehr zurück. Ein einziges Hauptstück dieser Kunstgattung muß hier genannt werden, das Matrikelbuch der Universität, dessen erster Band (mit den Eintragungen vom Gründungsjahr 1460 bis 1575) auf der Universitätsbibliothek deponiert ist. Es ist durch eine ganzseitige Malerei, die die Eröffnungsfeier der Universität darstellt (Abb. 59) eingeleitet und weiterhin mit den mehr oder weniger prächtig ausgestatteten Wappenbildern der einzelnen Rektoren geziert. Die Titelminiatur zeigt, verglichen mit dem oben angeführten, gegenständlich nahe verwandten Zeremonienbild des Basler Lehenbuchs von 1446 (s. Abb. 51) einen merklichen Fortschritt in der realistischen Belebung des ganzen Vorgangs wie der Köpfe und Gebärden im einzelnen, dazu eine überraschende räumliche und kompositionelle Klarheit in der Anlage des Bildes.

Die Rektorwappen sind größtenteils, gerade wie auf Kabinettscheiben, von Schildhaltern verschiedenster Art, modisch gekleideten Dämchen*), geharnischten Rittern, Landsknechten, nackten Frauengestalten, zottig behaarten Waldmenschen usw. begleitet und von dekorativen Rahmenbogen eingefaßt. Es stellt sich in diesen Rahmen nach der chronologischen Abfolge der Bilder eine höchst interessante Entwicklungsreihe dar, die uns durch die ganze letzte Phase der Spätgotik in ihrer blühenden, naturalistisch wuchernden Verwilderung bis in die vollentwickelte Renaissance hinüberführt. 1511 erscheint als erstes Spezimen der neuen Zierweise der Wappenschild des Rektors Nikolaus Briefer, eine korrekte Re-

*) Eine hierher gehörige, vielleicht von Schongauer herrührende Miniatur wurde oben erwähnt.

naiſſancekartuſche, von einer Lorbeerguirlande mit flatternden Bändern umrahmt, und im Jahr 1515 wird das Rektorwappen von einem römiſchen Krieger in phantaſtiſcher Prunkrüſtung nach Burgkmairs Art gehalten, der unter einer Triumphbogenarchitektur von völlig italieniſchem Charakter Poſto gefaßt hat.

Jedoch in dieſen Jahren behauptet ſich ſolcher feingepinſelter Miniaturbuchſchmuck nur mehr als antiquariſch ſtilvolle Spezialität für Liebhaber ſozuſagen, während im übrigen der Holzſchnitt völlig ſeine Stelle in Beſitz genommen hat. Hier iſt es, wo in dieſer Periode, wie bereits geſagt wurde, das reichſte und friſcheſte künſtleriſche Leben anzutreffen iſt. Gegen Ende der 1460er Jahre tritt Baſel in die Reihe der bücherdruckenden Städte; die Produktion muß ſehr raſch breiteſte Entfaltung gewonnen haben und bald ſind auch, was uns hier zunächſt intereſſiert, illuſtrierte Drucke, anknüpfend an die oben erwähnten Blockbucheditionen in großer Zahl ans Licht getreten. Ein Spezialforſcher hat ſchon vor Jahren für das letzte Drittel des 15. Jahrhunderts über hundert Werke mit Holzſchnittilluſtrationen und zehn namentlich bekannte Offizinen, die in Baſel ſolche Drucke hervorbrachten, nachgewieſen. Die Reihe beginnt gleich mit einem Hauptwerk, der 1476 erſchienenen deutſchen Ausgabe des „Spiegels menſchlicher Behaltnis“, deren ſtattlicher Folioband über 250 verſchiedene Holzſchnitte, darunter manche von nicht unbedeutender Qualität enthält. Im weitern Verlauf treten uns — neben minderwertigen oder aus fremden, namentlich Ulmer und Augsburger Drucken kopierten Illuſtrationszyklen — als beſonders beachtenswerte Leiſtungen entgegen die Holzſchnitte in der Reiſebeſchreibung des „Montavilla“ (gegen 1480), das von Richel gedruckte Meßbuch (1480) mit einem beſonders ſchön und reich ausgeführten Kreuzigungsbild, das nahe Beziehungen zur Kunſtweiſe Schongauers verrät, dann das mit zahlreichen kleinen Bildchen und ornamentalen Randleiſten prächtig ausgeſchmückte Gebetbuch „Das andechtig Zytglögglin“ (1492) und die ebenfalls Amerbachſchen Editionen des Auguſtinus (1489) und des Ambroſius (1492), jede mit einem ſchönen, großen Titelbild. Der Holzſchnitt des letztgenannten Buches, der den Heiligen in einem gewölbten Studierzimmer vor ſeinem Schreibepult am Fenſter ſitzend darſtellt, findet ſich in ſehr bemerkenswertem Gegenſatz zu einem im ſelben Jahr in der



Abb. 59. Die Stiftung der Univerſität, 1460. Titelminiatur des Matrikelbuches.

Druckerei des Nikl. Keßler erſchienenen entſprechenden Titelbild einer Hieronymusausgabe, das — wie ein auf dem noch erhaltenen Holzſtock befindlicher Vermerk dartut — von keinem Geringeren herrührt als von dem in eben jenem Jahr nachweislich auf der Geſellenwanderung nach Baſel gelangten jungen Albrecht Dürer. Neben der vollſaftigen, ſehr maleriſch empfundenen, dazu räumlich vollkommen klaren Zeichnung jenes Ambroſiustitels wirkt der Holzſchnitt des jungen Nürnbergers zunächſt freilich etwas trocken, linear und jugendlich unſicher in der Anlage; aber in manchen Einzelheiten — wie die Gewandbehandlung des Heiligen, das Bett im Hintergrund mit ſeinen Vorhängen — offenbart ſich doch eine individuelle zeichneriſche Lebendigkeit und Kraft, die ſchon in dieſer Geſellenarbeit den künftigen Meiſter der „Apokalypſe" (1498) vorausahnen läßt.

Dürers Anweſenheit und Tätigkeit in Baſel iſt nur zum Jahr 1492 direkt bezeugt; wie lange er ſich hier aufgehalten, iſt ungewiß, da wir für die zwei folgenden Jahre überhaupt keine Lebensnachrichten über ihn beſitzen. Da iſt es nun freilich ein zum mindeſten auffallendes Zuſammentreffen, daß in eben dieſen zwei Jahren 1493 und 1494 in dem Basler Verlag des H. Bergmann von Olpe zwei beſonders reich und vorzüglich illuſtrierte Werke erſchienen ſind, die „Exempel der Gottesfurcht" des „Ritters vom Turn" und die erſte Ausgabe von Sebaſt. Brants „Narrenſchiff", deren Holzſchnitte zum weitaus größten Teil die Hand eines und desſelben Zeichners, der von der ſonſtigen Basler Kunſtweiſe unabhängig iſt, verraten. Es ſind genrehaft lebendig und ausdrucksvoll behandelte Figurenſzenen in ſorgfältig ausgeführter landſchaftlicher oder häuslicher Szenerie, ausgezeichnet gleichermaßen durch die friſche Beweglichkeit der Erfindung wie durch die künſtleriſch feine Auffaſſung und Ausführung. Dieſer intereſſante Meiſter ſcheint aber weiter noch mitgearbeitet zu haben an einer wohl um dieſelbe Zeit zuſammengeſtellten umfangreichen Serie von Zeichnungen, die für eine von Seb. Brant geplante aber nachmals wieder aufgegebene Ausgabe des Terenz mit der Feder auf Holzſtöcke gezeichnet, jedoch — mit wenigen Ausnahmen — vom Holzſchneidemeſſer unberührt geblieben und ſo auf uns gekommen ſind. (Sie liegen, insgeſamt 131 Stück, ebenſo wie jener Hieronymusholzſtock von 1492 im Basler Kupferſtichkabinett.)



Abb. 60. Illustration zu einer Terenzausgabe. Vorzeichnung für den Holzschnitt. (Kupferstichkabinett.)

Wir hätten demnach das episodische, vielleicht zwei bis drei Jahre andauernde, aber äußerst fruchtbare Eingreifen eines fremden Künstlers in die Basler Holzschnittkunst zu konstatieren, eines Künstlers, dessen Arbeiten sich hier allein mit dem allerdings weniger ausgereiften Hieronymustitel Dürers vergleichen lassen, wie sie auch zu Dürers entwickelter Holzschnittkunst im Ausgang der 90er Jahre und zu seinen Handzeichnungen aus dieser Zeit unbestreitbare Verwandtschaft aufweisen; so sehr, daß versucht worden ist, die Identität dieses Unbekannten mit Dürer, und damit einen etwa dreijährigen Aufenthalt des großen Nürnbergers in Basel zu beweisen. Diese vor bald 20 Jahren erstmals aufgestellte These ist seitdem vielfach und auf das Eingehendste hin und her debattiert worden; trotzdem können wir ihr auch heute nur einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit — nicht mehr, aber auch nicht weniger — zuerkennen.

In dem großen Komplex der oben genannten Terenzzeichnungen begegnen uns aber neben den Arbeiten des interessanten fremden Künstlers — seine Hand ist mit einiger Sicherheit nur in dem Hauptteil der Illustrationen zur Komödie „Andria“ zu erkennen

und zeigt hier oft manche Anklänge an die feingliedrige Geſtaltungsweiſe Schongauers — noch mindeſtens drei weitere individuell abweichende Zeichner, von denen namentlich der Illuſtrator der Komödie „Heauton timorumenos“ in ſeinen draſtiſch beobachteten, flott und breit gezeichneten Bauernſzenen echt alemanniſch ſchweizeriſche Eigenart zur Schau trägt (Abb. 60). Er ſowohl wie ſeine Genoſſen, mit Ausnahme des fremdländiſchen Illuſtrators der Bergmannſchen Offizin, reihen ſich ganz ungezwungen in die Entwicklung ein, die von den munteren Zeichnern der Schweizeriſchen Chronikhandſchriften des ausgehenden 15. Jahrhunderts zu Urs Graf und Hans Baldung überleitet. Es iſt faſt zum Verwundern, daß danach die letzten Jahre des 15. Jahrhunderts in der Basler Buchilluſtration ſozuſagen nichts Bemerkenswertes mehr hervorgebracht haben. Vieles Ältere wird einfach auch an ganz unpaſſender Stelle wieder abgedruckt; ganz vereinzelt tauchen noch nachträglich wohl zufällig liegen gebliebene Arbeiten jenes Bergmannſchen Meiſters da und dort auf, neben andern von ihm offenbar beeinflußten Produkten einheimiſcher Zeichner.

Erſt im beginnenden 16. Jahrhundert ſcheinen ſich wieder neue Kräfte zu regen.

Da iſt zunächſt ein großes, mit mehreren Platten gedrucktes Erinnerungsblatt an die Schlacht bei Dornach zu nennen, das wohl kurz nach dieſer im Juli 1499 in nächſter Nachbarſchaft geſchehenen Kriegstat in Baſel erſchien: ein chronikartig erzählendes Schlachtbild voll lebendig beobachteter Einzelzüge, inmitten eines ſich der Wirklichkeit getreulich anſchließenden Landſchaftsproſpektes.

Als Zeichner dieſes Holzſchnitts, dem noch einige ebenſo ſchätzenswerte Illuſtrationen in Schradins Reimchronik des Schwabenkriegs (Surſee 1500) ſich anreihen, gilt nicht ohne Grund der Basler Maler Rudolf Herri, der 1500 ein großes Leinwandbild der Dornacherſchlacht für das Rathaus in Solothurn angefertigt hat. In ſeine Nähe gehört auch der ſogen. „Basler Meiſter von 1510“, von dem mehrere Zeichnungen, namentlich Scheibenriſſe, mit vielfigurigen kriegeriſchen Szenen herrühren.

Neben ſolchen Äußerungen bodenſtändig ſchweizeriſcher Zeichenkunſt trat in Baſel zu dieſer Zeit — angelockt offenbar von dem glänzend aufblühenden Buchgewerbe — beſtändig auch das fremde, beſonders das ſchwäbiſche Element hervor. So finden wir

etwa ſeit 1503 bis in das zweite Dezennium des Jahrhunderts hier tätig eine markante Perſönlichkeit aus der Augsburger Schule und nächſten Nachbarſchaft Burgkmairs, den Meiſter D. S., wie wir ihn in Ermangelung näherer Nachrichten mit den auf ſeinen Hauptblättern eingetragenen Initialen nennen müſſen. Aus der Zahl der ihm mit Sicherheit zugewieſenen Holzſchnittarbeiten, die ſich vor allem durch einen echt augsburgiſchen, lockern, weichen, maleriſch wirkenden Strich und Ton auszeichnen, nenne ich die hervorragendſten. Gegen 1505 illuſtriert er das ſatiriſche Büchlein des P. Olearius „De fide concubinarum in sacerdotes" mit zehn überaus friſch und fein durchgeführten Holzſchnitten, zeichnet dann den „Tellenſchuß" und zwei weitere Blätter für die Schweizerchronik Etterlins (1507), die dort aus dem handwerksmäßigen Niveau der übrigen Illuſtrationen auffallend hervorſtechen; nach 1509 entſtanden mehrere große Titel- und Kanonbilder zu Miſſalien, ſowie ſein Hauptwerk, eine vielfigurige, ſehr originell und ausdrucksvoll dargeſtellte Kreuzigung (einziges erhaltenes Exemplar in der ehemaligen Sammlung Lanna). Endlich einzelne prachtvoll dekorative Signete für Buchdruckeroffizinen (ſ. die Vignette auf dem Titelblatt).

D. S., der vermutliche Landsmann und Vorläufer Holbeins in Baſel, iſt wohl kurz vor deſſen Eintreffen hier verſtorben, nicht ohne merkliche Spuren ſeines Einflußes auf jüngere Basler Künſtler hinterlaſſen zu haben. Namentlich hat ſich Urs Graf als Zeichner eng an ſeine Art angeſchloſſen. Wir ſprachen ſchon von deſſen Goldſchmiedeentwürfen, neben denen aber als viel bedeutendere Erſcheinung ſeine Holzſchnitte illuſtrativen wie ornamentalen Charakters (Büchertitel insbeſondere) zu nennen wären, ſodann die ganze überaus mannigfaltige und lebensvolle Reihe ſeiner Federzeichnungen, wovon eine ganze Anzahl ſchon ſeinen erſten Basler Jahren angehören. Indeſſen zieht ſich dieſe ſeine graphiſche Tätigkeit doch mit ihrem Hauptteil in die Zeit Holbeins hinein, — ohne doch durch dies in Baſel neu aufgegangene Geſtirn in ihrer perſönlichen Eigenart merklichen Einfluß zu erleiden — weshalb ſie erſt im nächſten Abſchnitt im Zuſammenhang behandelt werden ſoll.



Abb. 61. H. Holbein. Randzeichnung aus dem „Lob der Narrheit".

3. DIE MALEREI VON 1515 BIS 1550 ca.

Die malerische und graphische Produktion in diesem letzten Abschnitt der großen Periode steht sozusagen völlig unter dem Zeichen der Kunst Hans Holbeins. Schon dem äußeren Umfang nach tritt das von ihm selbst oder unter seiner unmittelbaren Leitung Geschaffene auf allen den hier in Frage kommenden Gebieten, von der monumentalen Wandmalerei angefangen bis herab zur kunstgewerblichen Gelegenheitsarbeit, zum Goldschmiedeentwurf, zum Scheibenriß, zum Bücherholzschnitt in den Vordergrund des gesamten erhaltenen Denkmälerschatzes dieser Zeit. Zugleich aber zwingt das leuchtend sieghafte Vorbild seiner Kunstweise vom ersten Erscheinen an alle Kunstgenossen, mit der eben genannten alleinigen Ausnahme etwa des Urs Graf, völlig unter ihren Bann.

Wir werden demnach zunächst Holbeins Stellung — als Gebender wie als Empfangender — im Basler Kunstleben zu betrachten haben, dem er während der ganzen Zeit seiner Entwicklung bis auf die Höhe der reifsten Meisterschaft, von 1515 bis 1532, zwei je ungefähr zweijährige Unterbrechungen (1517 bis 1519 und 1526 bis 1528) abgerechnet, dauernd angehört hat.

Als wandernder Handwerksgeselle, knapp 18jährig, ist Hans Holbein, wohl gleichzeitig mit seinem wenig älteren Bruder Ambrosius, in Basel eingezogen. Seine Anwesenheit hier ist gleich vom ersten Jahr 1515 ab durch ein paar charakteristische, genau datierte Arbeiten bezeugt. Es waren zunächst freilich bloß äußerlich unbeträchtliche, mehr gewerbliche Aufträge, die an den jungen

Augsburger, der einstweilen noch ohne Zunftrecht in der Werkstatt eines einheimischen Meisters arbeitete, gelangten. Die seltene Gewandtheit und Originalität aber, die dieser in solchen Aufgaben schon offenbarte, und sodann sein rasch steigender Ruhm haben mehrere dieser schlichten Arbeiten vor der Zerstörung, der fast alle andern minder qualifizierten Werke der Gattung verfallen sind, bewahrt.

So besitzen wir noch eine von Holbein — nach damals viel verbreiteter Übung — mit zierlichen Malereien geschmückte Tischplatte, dann das Aushängeschild eines Schreibemeisters, mit figürlichen Reklamebildern auf beiden Seiten, endlich eine Anzahl großer auf Leinwand gemalter Passionsszenen, offenbar Stationenbilder, die von einer Basler Kirche zu ephemerem Gebrauch, etwa für die Kreuzwegandachten der Karwoche bestellt worden waren. Schon ganz zu Anfang des Jahres 1515 muß jene Tischplatte ausgeführt sein, deren Besteller Hans Bär schon im Juni, als Fähnrich des Basler Kontingents, in den Mailänder Feldzug, von dem er nicht zurückkehren sollte — er fiel bei Marignano — abmarschierte. Die erst 1871 aus langer Vergessenheit und Verwahrlosung wieder aufgefundene Tafel (im Schweizerischen Landesmuseum, Zürich) zeigt in höchst lebendiger Kleinmalerei eine Reihe lustig volkstümlicher Schwänke, Jagd- und Genreszenen, dazwischen als Stillebenmotive allerlei Gebrauchsgegenstände, die gleichsam auf der Tischplatte zu liegen scheinen.

Derselbe frische Realismus, dazu — dank der besseren Erhaltung — ein feiner Farbenreiz zeichnet das Schulmeisterbild aus (datiert 1516, in der Öffentl. Kunstsammlung), das auf seinen beiden Seiten den Schreibunterricht an Erwachsene und an Kinder, beidemal in einem naturgetreu dargestellten Innenraum veranschaulicht. Die großfigurigen Passionsbilder — erhalten sind fünf Szenen (in der Öffentl. Kunstsammlung), denen sich ein ganz ähnlich behandeltes, aber nicht zugehöriges Bild der Kreuzschleppung in der Karlsruher Galerie (datiert 1515) an die Seite stellt — erscheinen wesentlich derber in der Ausführung, aber von einem kraftvoll leidenschaftlichen Ausdruck erfüllt, als Kompositionen wie in der frischen Farbigkeit gleicherweise bemerkenswert.

Eine bei aller Knappheit der Mittel ungemein lebendige und geistvolle Ausdrucksweise ist schon diesen anspruchslosen Erstlings-



Abb. 62. H. Holbein. Bürgermeister Jakob Meyer.
(Öffentl. Kunstsammlung.)

malwerken Holbeins eigen; noch mehr aber gilt dies für eine Reihe kleiner Federzeichnungen, die Holbein im Wetteifer mit seinem Bruder und einem dritten, uns unbekannten Werkstattgenossen in

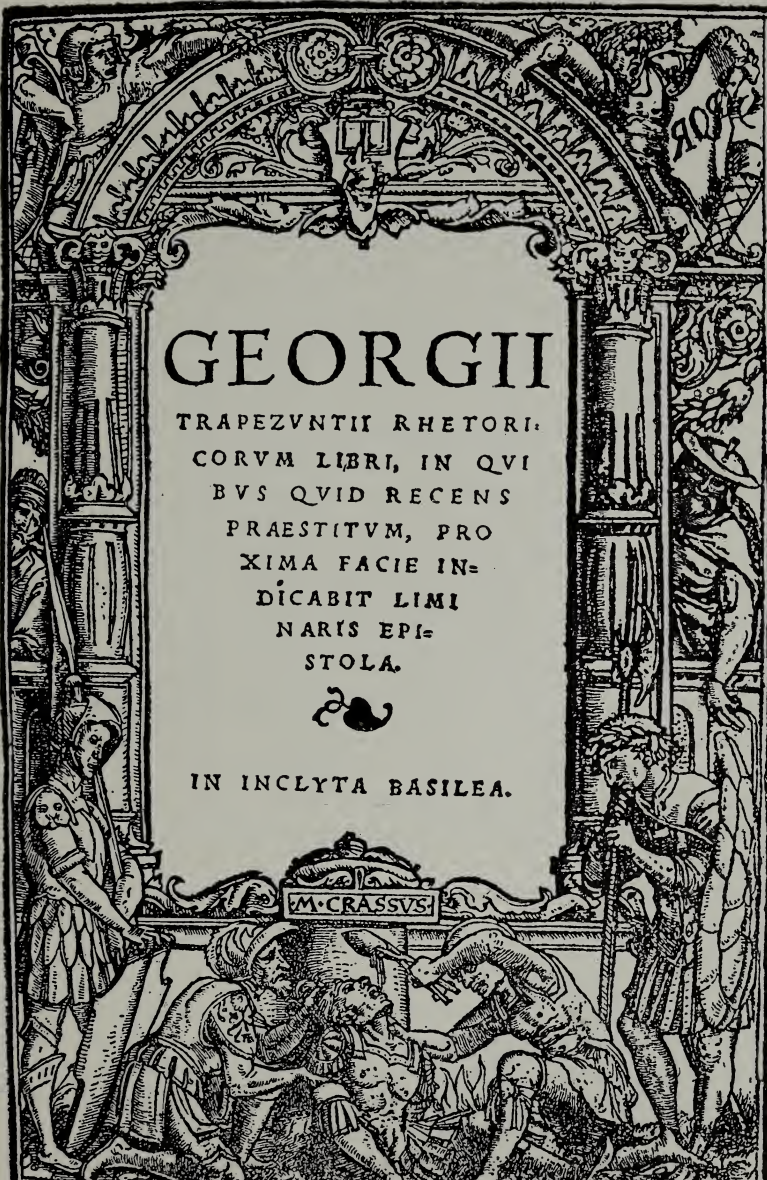


Abb. 63. H. Holbein. Dorothea Kannengießer,
die Frau des Bürgermeisters Meyer.

ein Exemplar der eben erschienenen satirischen Schrift des Erasmus, „Encomium Moriae“ (Lob der Narrheit) hineingesetzt hat. Der erste Besitzer dieses Buches, ein damals in Basel tätiger Schul-

meiſter Oswald Mykonius, hat offenbar die ihm befreundeten jungen Künſtler mit dieſer amüſanten literariſchen Novität bekannt gemacht und ſie gleichzeitig veranlaßt, alle möglichen im Text aufgerufenen Perſönlichkeiten, Narrheiten, komiſchen Situationen und dergl. mit bildlichen Randgloſſen zu illuſtrieren. Es geſchah dies, nach einem eingetragenen Vermerk dieſes Mykonius, im Dezember 1515. Die originellen Improviſationen (Abb. 61) in ihrer bald zierlich detaillierten, bald mehr flotten und breiten, immer draſtiſch lebendigen Ausführung ſind von dem glücklichen Beſitzer des Exemplars gleich überall herumgezeigt worden und haben wohl nicht wenig dazu beigetragen, die Brüder Holbein den nach Zeichnern ſuchenden Basler Verlegern zu empfehlen und zuzuführen. Gleich ſeit Beginn des folgenden Jahres 1516 begegnen uns in einzelnen Druckwerken des Erasmusverlegers Johann Froben Titelumrahmungen von Hans Holbein, die ebenſo durch die mit bekannter Vorzüglichkeit hingeſetzten figürlichen Darſtellungen (Mucius Scävola u. a.), wie durch Klarheit und Sicherheit der architektoniſch ornamentalen Renaiſſanceformen das bis dahin in der Basler Bücherilluſtration Gebotene weit hinter ſich laſſen (Abb. 64).

Aber auch als Maler wird Holbein in dieſem Jahr ſchon zu einer höchſt ehrenvollen Aufgabe berufen; die Porträts des neubeſtellten Bürgermeiſters Jakob Meyer und ſeiner Gattin anzufertigen; und hier ſehen wir ihn nun bemüht, ſein beſtes Können zu entfalten (Abb. 62 und 63). In einer einheitlich durchgeführten luftigen Renaiſſancearchitektur echt augsburgiſchen Charakters, grau getönt mit bräunlichen Säulchen und goldbronzierter Ornamentik, ſtehen auf zwei geſonderten Tafeln die Halbfiguren der Dargeſtellten einander gegenüber. Sehr wirkungsvoll heben ſich vor blauem Himmel ab das hellrote Barett, das dunkelgebräunte Geſicht und ſchwarze Wams des Mannes, wie das zarte roſige Inkarnat der Frau mit weißer, goldgeſtickter Haube. Mit der peinlichen Sorgſamkeit der linearen Detailausführung, die bis in alle Einzelheiten nach den noch erhaltenen Vorzeichnungen (Öffentl. Kunſtſammlung) auf die gemalten Tafeln übertragen wurde, verbindet ſich ſchon in dieſem Werk des Neunzehnjährigen ein überraſchendes maleriſches Feingefühl, dieſelben Eigenſchaften alſo, die ſodann in reiferer, vollkommenerer Ausprägung die Wirkung ſeiner ſpäteren Hauptwerke beſtimmen.


GEORGII
TRAPEZVNTII RHETORI:
CORVM LIBRI, IN QVI
BVS QVID RECENS
PRAESTITVM, PRO
XIMA FACIE IN=
DICABIT LIMI
NARIS EPI=
STOLA.

IN INCLYTA BASILEA.

Abb. 64. H. Holbein. Titeleinfassung mit der Geschichte des Crassus für den Verlag Val. Curio.

So hatte der junge Augsburger ſchon im zweiten Jahr ſeiner Anweſenheit noch als Geſelle ſich einen anſehnlichen Namen geſchaffen und durfte wohl damit rechnen, in kurzem einen der erſten Plätze im Basler Kunſtleben einzunehmen. Gleichwohl ſehen wir ihn das Jahr darauf die gewonnene Poſition unbedenklich noch einmal aufgeben; war es der noch ungeſtillte Wandertrieb, war es ein ihm ſchon übertragener großer Auftrag zu Wandmalereien für das Haus des Luzerner Schultheißen Hertenſtein: im Frühjahr 1517 wendet er ſich nach Luzern, und von hier aus iſt er im nächſtfolgenden Jahr — worauf zahlreiche Einzelheiten in ſeinen ſpätern Arbeiten mit aller Beſtimmtheit hinweiſen — wenigſtens auf einer kurzen Wanderfahrt über die Alpen bis in die Lombardei gelangt und hat die italieniſche Renaiſſance, die ihm bis dahin nur aus den Nachahmungen der Augsburger Schule und aus graphiſchen Blättern bekannt war, in baulichen und bildlichen Denkmälern auf ihrem eigenen Boden zu Geſicht bekommen. Dieſe Italienfahrt bildet zeitlich wie in ihrer Eindruckswirkung den letzten Abſchluß von Holbeins Lehr- und Wanderjahren; als ein gereifter, ſeiner Eigenart ſicherer Meiſter ſtellt er ſich im Herbſt 1519 wieder in Baſel ein, kauft ſich Zunft- und Bürgerrecht und heiratet, um von jetzt ab dauernden Wohnſitz in der Stadt zu behalten.

Es iſt ihm offenbar nicht ſchwer geworden, alle die Fäden wieder aufzunehmen, die er hier ſchon vor zwei Jahren in verſchiedentlicher Tätigkeit angeknüpft hatte. Namentlich ziehen ihn die Basler Verleger, deren Gewerbe gerade um dieſe Zeit einen neuen glanzvollen Aufſchwung nimmt, als ſchon bewährten Buchkünſtler ſogleich wieder in ihre Dienſte; es ſind dieſe nächſten Basler Jahre, 1519 bis 1526, in die ſich faſt ſeine geſamte, überaus umfangreiche Betätigung auf dieſem Gebiet (gegen 1200 Zeichnungen) zuſammendrängt.

In reich aufgebauten, mit figürlichem und ornamentalem Schmuck erfüllten Titeleinfaſſungen (Abb. 64), in allerlei Zierleiſten, in Initialenſerien und Buchdruckerſigneten (Abb. 65) wird Holbein zunächſt vor allem Gelegenheit geboten, ſeine hohe dekorative Befähigung, ſeine freie Beherrſchung des Formenſchatzes der Renaiſſance zu offenbaren und weiter zu entfalten. Wenn wir aber die Sammlung ſeiner Buchtitel auf dem Kupferſtichkabinett (vollſtändige Exemplare faſt aller wichtigeren Basler Drucke jener



Abb. 65. H. Holbein, Buchdruckerſignet für Val. Curio.

Zeit auf der Univerſitätsbibliothek) durchſehen, läßt ſich beobachten, wie der die ſpezielle kunſtgewerbliche Aufgabe am reinſten erfüllende Typus, ein tabernakel- oder triumphbogenartiger Aufbau mit mehr dekorativ gehaltenem und eingegliedertem figürlichem Beiwerk — reifſte Beiſpiele der Herkules- und Orpheustitel und der mit der ſterbenden Kleopatra — mehr und mehr verdrängt werden durch das Streben nach an ſich Bedeutungsvollem und erzählend Figürlichem, das nun in geſteigertem Maßſtab und über breitere Felder ſich ausdehnend, unter Ausſchaltung der

architektonisch-ornamentalen Rahmenglieder den freien Raum um das Schriftfeld herum überdeckt.

Hierher gehören schon einige der früheren Arbeiten, wie die Titelrahmen mit den Geschichten des Mucius Scävola und der Lukrezia, dann namentlich die Titelblätter zu den seit Ende 1522 erscheinenden Nachdrucken der Wittenberger Bibel, wo die statuarischen Gestalten des Petrus und Paulus, die Evangelistenzeichen und ausführliche Darstellungen biblischer Szenen erscheinen, endlich als eines der berühmtesten Blätter die „Cebestafel", die nach der Darstellung eines altgriechischen Philosophen eine allegorische Schilderung des menschlichen Lebens und Strebens nach der Glückseligkeit hin vor Augen führen will. Der merkwürdige, für den beschränkten Raum eines Buchtitels so wenig als möglich geeignete Vorwurf ist dem Künstler wohl, wie vermutlich auch die andern antiken Sujets der Buchtitel, von dem damals im Frobenschen Verlag tätigen Schlettstadter Humanisten Beatus Rhenanus aufgegeben worden. Holbein hat das Thema in nicht weniger als drei verschiedenen Varianten behandelt, am vorzüglichsten in einem großen Foliotitel (erstmals 1522 für ein griechisches Lexikon verwendet), wo sich die Abfolge der einzelnen Szenen scheinbar ganz ungezwungen um eine kleine ausgesparte Schrifttafel herum gruppiert.

Auch bei den Zierinitialen, deren Holbein eine große Anzahl, meist vollständige Alphabetserien, für die Basler Verleger komponiert hat, steht das ornamentale Bestreben hinter demjenigen nach freilebendiger Figurendarstellung durchaus zurück, die Buchstaben schweben gleichsam in an sich ganz schlichter Gestalt vor einer kleinen quadratischen Bildfläche in deren engen Rahmen ganze Gruppen- und Szenenbildchen voll sprudelnden Lebens, in bloß rhythmischem Zusammenhalt mit der davorstehenden Buchstabenform, eingespannt sind. Da finden wir Gruppen aus einer ausgelassenen Bauernkirchweih, dann wieder antike und alttestamentliche Szenen, mehrere Serien mit spielenden Kindern aus einer wahrhaft unerschöpflichen Fülle unmittelbarster Beobachtungen heraus geschaffen; endlich das bedeutendste Werk dieser Gattung, das Alphabet mit den Totentanzmotiven (seit 1524 verwendet; siehe die Probedrucke des ganzen Satzes im Kupferstichkabinett). Der altbaslerische Bilderkreis am Predigerkirchhof (s. oben) konnte



Abb. 66. Aus H. Holbeins Illustrationen zum Alten Testament. Probedruck, darin der Hintergrund mit der Feder nachgetragen. (Im Basler Kupferstichkabinett.)

als etwas in seiner elementaren Ausdruckskraft Geistesverwandtes auf Holbein nicht ohne Eindruck bleiben und er hat nun, in der Auswahl der Szenen und Bewegungsmotive vielfach daran anknüpfend, mit reicheren Abstufungen diese Gestaltenreihe zu einem neuen Leben auferweckt; zunächst in dem genannten Initialenalphabet, bald danach noch einmal in einer selbständigen Holzschnittfolge von etwas größerem Format. Die ungebändigte Wildheit, die uns aus den winzigen, erst bei nahem Zusehen recht erkennbaren Initialenbildchen nur um so erschreckender entgegenschlägt, ist in der zweiten, ausführlicheren Bearbeitung des Stoffes einer mehr kühl objektiven und überlegenen, oft leise satirischen Auffassung gewichen, die jedes dieser kleinen Vignettenbildchen zu einer abgerundeten, von reichstem dramatischem Leben erfüllten Szene ausgestaltet hat. Dieser „Totentanz“, als kleines Bilderbuch mit begleitenden Textversen entworfen — ganz entsprechend jener alten Basler Blockbuchedition aus der Mitte des vorausgegangenen Jahrhunderts (siehe oben S. 99) — entstand zwar noch in Basel, wurde hier durch Holbeins vorzüglichsten Interpreten, Hans

Lützelburger († 1526) in Holz geschnitten, jedoch im Auftrag eines Verlegers in Lyon, wohin Holbein wohl gelegentlich seiner südfranzösischen Reise i. J. 1523 Beziehungen gewonnen hatte. (Probedrucke „vor der Schrift" blieben damals in Basel und gelangten nachmals mit dem Amerbachschen Kabinett in die Öffentl. Kunstsammlung.) Herausgegeben wurden sie dort, aus uns unbekannten Gründen erst zwölf Jahre später, 1538, durch die Gebrüder Trechsel. Gleichzeitig mit diesen „Simulachres de la mort" brachte damals dieselbe Firma ein zweites noch umfangreicheres Bilderwerk Holbeins heraus, dessen Ursprung ebenfalls (wie schon die größtenteils noch auf Lützelburger unverkennbar hindeutende Schnittausführung beweist) in die Zeit vor 1526 zurückführt, die „Icones veteris Testamenti", 91 Blatt Illustrationen zum Alten Testament (Abb. 66). Diese Bildchen, ohne Zweifel zunächst als Illustrationen für eine vom Verleger geplante Folioausgabe der Vulgata entworfen, entsprechen als solche in ihrem vignettenhaft beschränkten Format und der fast nur konturierenden Zeichnung völlig dem Prinzip, das die italienische, namentlich die venezianische Bücherillustration seit dem ausgehenden Quattrocento beherrschte.

Die entscheidenden Eigenschaften von Holbeins Stil, die schlagend lebendige, sprechende Gebärde, die wirksame, eindrückliche Inszenierung und die immer höchst geistvolle, psychologisch dramatische Schilderung eines Vorgangs, dazu dann, besonders in den „Icones", die vollkommen durchsichtigen Linienmittel, all dies tritt uns in den beiden nach Lyon gelieferten Holzschnittwerken in der vollkommensten Vereinigung entgegen und zeigt, wie Holbein noch vor der ersten englischen Reise auf dem Gebiet der schlichten Erzählungskunst die Höhe der reifsten Vollendung erreicht hatte.

Baslerische Betrachter haben übrigens auf einer Illustration zum zweiten Makkabäerbuch mit Vergnügen eine Vedute ihrer Stadt erkannt mit dem im Vordergrund erscheinenden, malerisch zwischen zwei Hügeln gelegenen Steinentor und dem Einlauf des Birsigflüßchens daneben.

Vor der Übernahme des Zyklus der Bibelillustrationen hatte sich Holbein aber schon in einigen ähnlichen Arbeiten bewährt. Die Basler Nachdrucke nach der Lutherbibel (1522/23) enthalten außer den Titelblättern auch eine Anzahl illustrativer Holzschnitte von seiner Hand, in denen trotz der vom Verleger geforderten

Anlehnung an die Abbildungen der Wittenberger Textvorlage doch überall Holbeins perſönliches Temperament und Formenempfinden in der Art der Icones durchklingt. Beſonders fein und maleriſch noch reicher detailliert ſind ſodann eine Reihe kleiner Metallſchnitte für eine (nicht zuſtande gekommene oder verſchollene) Ausgabe des beliebten Andachtsbüchleins „Hortulus Animae", bibliſche Szenen und einzelne Heilige in prächtigen Bogenumrahmungen, die in einigen Probeabdrücken und ſpäteren Wiederverwendungen nachgewieſen werden konnten.

Schon in einigen Blättern des „Totentanzes" äußert ſich ein unverhohlener Ingrimm gegen manche entarteten Einrichtungen und Vertreter der alten Kirche; aber noch ſchärfere, ſchon ganz in dem radikalen Sinn der Reformation gehaltene Äußerungen ſind in zwei Holzſchnitten kundgegeben, die ihrem eigentümlichen langrechteckigen Format nach wohl als Kopfſtücke für reformatoriſche Flugblätter beſtellt waren. Der Ablaßhandel im Innern einer Kirche und unter den Auſpizien des Papſtes, und als ſchlagender Gegenſatz daneben die freie Barmherzigkeit Gottes gegenüber bußfertigen Sündern iſt auf dem einen Blatt geſchildert, auf dem andern führt Chriſtus einen Haufen einfältiger Leute und Bauern nach einem großen ſtrahlenden Leuchter hin, während gegenüber ein Trüppchen Theologen und Prälaten, mit Plato und Ariſtoteles an der Spitze, blindlings in eine Grube ſtürzen. Auch das jüngſt in einem einzigen Exemplar wiedergefundene Flugblatt, das Luther als „Hercules Germanicus" im Kampf mit den „Ungeheuern" des Papismus darſtellt, gehört in denſelben zeitlichen und geiſtigen Zuſammenhang.

Wenn Holbein in dieſer Weiſe ſeinen Griffel zur Demonſtration und Verbreitung reformatoriſcher Anſchauungen geliehen hat, dürfen wir ihn doch keineswegs — wie etwa Dürer — als früh gewonnenen Parteigänger und Vorkämpfer dieſer Bewegung anſprechen; ſeine Haltung nachmals bei der offiziellen Einführung des neuen Kirchenregiments beweiſt ſogar geradezu das Gegenteil; ſolche Flugblätter waren für ihn Gelegenheitsarbeiten, die er wie jeden andern kleinen Auftrag übernahm und mit ſtets präſenter Friſche und Meiſterſchaft zur Ausführung brachte.

Der ſehr fühlbare Gegenſatz zwiſchen den frühen Holzſchnitten Holbeins und denjenigen ſeiner ſpäteren Basler Jahre bis 1526 er-

klärt ſich wohl zum großen Teil aus der ſtarken künſtleriſchen Entwicklung, die er in dieſer Zeit durchlebt hat; doch kommt hiebei als nicht unweſentlicher Faktor mit in Betracht die ſehr verſchiedenartige Fähigkeit der Handwerker, die ſeine wohl direkt auf den Holzſtock geſetzten Zeichnungen in dieſem ausſchnitten und ſo für den Abdruck herrichteten. Hans Lützelburger iſt hier namentlich zu nennen, der von 1522 bis zu ſeinem Tode 1526 in Baſel und zwar faſt ausſchließlich für Holbein tätig geweſen zu ſein ſcheint. Seine ganz ungewöhnlich geſchmeidige und gewandte Technik hat es zum erſtenmal vermocht, die Vorzeichnungen Holbeins in ihrer vollen originalen Friſche und Lebendigkeit in den Druck hinüber zu retten, wodurch nun erſt auch der Meiſter die Möglichkeit offen ſah, vom Holzſchnitt die feinſten und delikateſten Wirkungen zu fordern. Lützelburger war faſt als Einziger imſtande, dem Verlangen ſeiner Zeit nach einer den neu eingeführten kleineren Typen entſprechenden feinlinigen, vignettenhaft konzentrierten Buchilluſtration mit dem Holzſchneidemeſſer Genüge zu tun. Im übrigen aber verſuchte man gleichzeitig (ſchon ſeit 1516) ſolche zierliche Wirkungen mit der aus der franzöſiſchen Buchkunſt übernommenen, im Prinzip dem Holzſchnitt analogen Technik des Metallſchnitts zu erreichen. Und auch hier hat Holbein ſich im Lauf der Jahre in der Perſon des Jakob Faber einen ihm ſchließlich völlig gewachſenen Interpreten herangezogen, deſſen Initialen wir auf manchem ſeiner Schnitte als eine Art Fabrikmarke — nicht wie man ehemals annahm, als Künſtlerſignatur — angebracht finden.

Aber nicht allein dem Buchgewerbe kam Holbeins Kunſt in ſo wirkſamer Weiſe zu Hilfe; auch andere Zweige des Basler Kunſthandwerks, Glasmalerei und Goldſchmiedekunſt insbeſondere, ſind durch die von ihm beigeſteuerten Entwürfe über ihr gewöhnliches Niveau emporgehoben und geadelt worden. In verſchiedenen Sammlungen, namentlich aber im Basler Kupferſtichkabinett, finden wir Holbeiniſche Scheibenriſſe, von denen freilich manche ſo ſehr über das übliche Schema hinausgreifen, daß wir ſie zunächſt kaum als ſolche erkennen. Wie bei den Buchtiteln, ſpielt auch in dieſen Kompoſitionen die dekorative Umrahmung eine beträchtliche Rolle. Holbein entfaltet hier eine üppig blühende Zierarchitektur mit kandelaberartigen Säulen, reichgegliederten, ornamentumkränzten



Abb. 67. H. Holbein. Die Geißelung. Aus einer Folge von Scheibenrissen mit Passionsszenen (Basel).

Pfeilern, Gebälken und Bogenwölbungen, belebt von antikisierenden, aber in ganz spätgotischer Weise in die Architekturglieder eingefügten Figürchen und ausgedrückt in einer Formensprache, die aus einzelnen nordischen und viel zahlreicheren Elementen der oberitalienischen Renaissance höchst eigentümlich, aber immer kraftvoll lebendig sich zusammensetzt. Aber nicht bloß äußerlich herumgelegte Einfassungen, vielmehr ganze Gehäuse, tempel- oder kapellenartig, sind es oft, was Holbein in illusionärer Plastik und Perspektive hier aufgerichtet hat, um darin seine Wappenbilder und Figuren aufzustellen.

Die Wappenhalter der profanen Kabinettscheiben sind meist Landsknechtgestalten, mit denen auch Holbein, der schweizerischen Liebhaberei für diese Typen folgend, sich einlassen mußte. Nicht unbedingt zu seinem Vorteil.

Holbeins Krieger bleiben trotz ihrer äußerlich schwungvollen und resoluten Pose weit entfernt von der selbstverständlichen, vollblütigen Echtheit, die die Landsknechte Urs Grafs so unwiderstehlich eindrucksvoll macht; aber neben der oft nur allzu flotten und oberflächlichen Mache des Goldschmieds bietet Holbein wie immer die sichere Klarheit und Lebendigkeit seines Strichs zu reichlichem Ersatz, bietet zudem in den oft sehr detaillierten, aber stets breit und kraftvoll hingesetzten Landschaftsgründen einen frischen Realismus der Auffassung, der durchweg aus direkten Naturaufnahmen sich zu nähren scheint.

Viel zahlreicher als die weltlichen sind Holbeins Entwürfe zu Kirchenscheiben. Die Basler Kunstsammlung enthält u. a. eine ganze Serie von einzelnen Heiligen, die zum Teil mit sehr reichen Architekturumrahmungen einander paarweise korrespondieren; in ihren schweren, untersetzten Proportionen, dem fast schwülstigen Reichtum schwerfaltiger Gewänder schließen sie sich teilweise ganz nahe an die kurz zuvor in Augsburg entstandene Holzschnittfolge der „Heiligen aus dem Hause Habsburg“ an, ein Werk aus dem Kreise Burgkmairs, dessen Kunstweise offenbar auf den jungen Holbein schon vor seiner Wanderschaft hat einwirken können. Aber solches Nachklingen alter Schultraditionen läßt sich nicht gar weit verfolgen. Ganz in Holbeins gereifter Basler Art sind andere, kaum viel später entstandene Scheibenbilder, wie die heilige Elisabeth in einem luftigen Säulentempelchen, die vor einer

ſchweren Renaiſſancenische aufgeſtellte prachtvolle Madonna mit dem knieenden Ritter, die Verkündigung (in Paris), die in der Anlage der Figuren direkt an Grünewalds Vorbild auf dem Iſenheimer Altar anknüpft, während in der architektoniſchen Szenerie ein getreu nachgebildeter Pfeiler aus der Basler Münſterkrypta hervortritt; endlich die überaus ſorgfältig durchgeführte Folge von 10 Scheibenriſſen mit Szenen aus der Leidensgeſchichte (Abb. 67). Hier iſt nun das dekorativ-architektoniſche Element auf ſchmale einrahmende Glieder beſchränkt oder zum Ausbau der ſzeniſchen Bühne in Dienſt genommen; die figürliche Handlung iſt — wie es hier auch der Gegenſtand fordert — durchaus zum Hauptinhalt des Scheibenbildes geworden, das ſich ſo faſt auf die Stufe abſoluter monumentaler Bildkunſt emporgehoben findet.

Von den noch erhaltenen Goldſchmiedezeichnungen Holbeins gehört der größte Teil, auch unter den jetzt in Baſel aufbewahrten Blättern, in ſeine ſpätere engliſche Zeit. Immerhin beweiſen einzelne Entwürfe im Stil der Basler Jahre — wie z. B. die Dolchſcheide mit dem Totentanz und die mit dem Urteil des Paris und anderen Szenen in einem architektoniſchen Aufbau geſchmückte (Abb. 68), daß Holbein ſchon in Baſel den Goldſchmieden Handreichung geleiſtet und nach ſeiner Art auch hier dem Gewerbe höchſt originelle und wegleitende Anregungen zugebracht hat. Noch in der Spätzeit des Jahrhunderts ſind in Baſel gelegentlich Dolchſcheiden nach ſeinen Entwürfen ausgeführt worden (ſo die Dolchſcheide mit dem Totentanz im Hiſtoriſchen Muſeum ſ. u. S. 185).



Abb. 68. H. Holbein, Entwurf zu einer Dolchſcheide (Baſel).

Endlich müssen, um mit dem Zeichner Holbein abzuschließen, noch eine Anzahl Blätter angeführt werden, die nicht für einen bestimmten Zweck oder Auftrag, vielmehr als freie Naturstudien und Kompositionsgedanken ausgeführt scheinen. Da ist z. B. eine gleichartige Folge von fünf Darstellungen einzelner Frauengestalten in bürgerlicher und vornehmer Tracht, in liebevollster Sorgfalt mit Tuschfeder und Pinsel durchgeführt (Abb. 69), Modellstudien offenbar, die Holbein wohl für irgendwelche Kompositionen, etwa als Schildhalterinnen auf Scheibenrissen zu verwerten dachte; wie ja auch Dürer mehrfach Frauentrachten nach der Natur gezeichnet hat, die wir dann in einzelnen seiner Holzschnitte wieder auftreten sehen. Auffallend selten sind in Holbeins Oeuvre, trotz seiner engen Beziehungen zur italienischen Kunst die Darstellungen der nackten Gestalt. Ein einziger Scheibenriß (mit dem Baslerischen Wappen Lachner, in Kopenhagen) bringt die sonst so beliebte nackte Schildhalterin, und im Gedanken an eine solche Verwendung dürfte auch die mit Rötel und Kreide effektvoll modellierte Aktstudie im Basler Museum entstanden sein, die das Motiv einer „Steinwerferin" in italienisch reicher Bewegung behandelt.

Bisweilen scheint es, als sei Holbein die „schöne Zeichnung" an sich geradezu zum Selbstzweck geworden, als habe ihn manches Blatt gar nicht mehr losgelassen, ehe es nicht bis in alle Einzelheiten der Formengebung und Modellierung zu unübertreffbarer Vollendung durchgeführt und zu einem feingeschliffenen Meisterstück graphischer Kunst ausgestaltet war. Dies gilt schon für die ebengenannten Studien, mehr noch für einzelne Madonnenkompositionen (in Basel und Leipzig) und eine Grablegung (in Basel), die alle ihrer gleichartigen Handweise nach in den Anfang des zweiten Basler Aufenthalts — das Leipziger Blatt ist 1519 datiert — gehören. Hier hat aber bisweilen die ganz unübertreffbar eingehende Behandlung der Hauptparteien dazu geführt, daß der Rest nur skizzenhaft angedeutet oder überhaupt offen blieb.

Wir wenden uns endlich dem Hauptgebiet von Holbeins künstlerischer Tätigkeit zu, seiner Malerei. Schon bei seinem ersten Basler Aufenthalt als Geselle war er zu mancherlei Maleraufgaben herangezogen worden, unter denen freilich solche von mehr handwerklichem Charakter — um eine moderne Klassifizierung anzuwenden — noch durchaus überwogen. Jetzt aber, wo



Abb. 69. H. Holbein. Zeichnung aus der Reihe der Frauentrachten (Basel).

er als zünftiger Meister in Basel sich niedergelassen hat, sehen wir ihn, neben der eben geschilderten zeichnerischen Betätigung für den Buchschmuck, für Glasmalerei und Goldschmiedekunst, auch als Maler in einer überaus vielgestaltigen, das Schlichteste wie

das Höchste gleichermaßen umfassenden Wirksamkeit sich ergehen. Was uns daraus noch erhalten oder in Nachrichten überliefert ist, gibt uns in seiner Gesamtheit ein fast einzigartig greifbares, buntes und lebendiges Bild von der Existenz eines solchen Malers im Leben eines blühenden deutschen Gemeinwesens der Renaissancezeit.

Wir nennen zunächst als Gruppe für sich die Aufgaben der Wandmalerei, wo in ganz besonders frappanter Weise die niedrigsten gewerblichen Gelegenheitsarbeiten unmittelbar neben künstlerisch hochbedeutenden Monumentalwerken erscheinen.

Die in Basel längst heimische Sitte, die Häuserfassaden mehr oder weniger reich mit figürlichen Malereien zu schmücken, hat auch Holbein mehrere Aufträge dieser Art eingebracht; und einige seiner Entwürfe sind noch erhalten, darunter z. B. ein Blatt mit der Gestalt eines thronenden Kaisers zwischen malerischen Architekturkulissen, das nach einer ansprechenden Vermutung als für das Kleinbasler Haus „Zum Kaiserstuhl", die Wohnung der gelehrten Buchdrucker- und Kunstsammlerfamilie der Amerbach bestimmt gedeutet wird. Berühmt vor allen aber waren Holbeins Malereien am Haus „Zum Tanz" in der Eisengasse, die wir, da die Bilder längst erloschen sind und das ehemalige Haus durch einen Neubau ersetzt ist, nur noch an Hand eines Studienblattes von Holbein selbst und einiger alter Nachzeichnungen rekonstruieren können. Die seit Generationen stets von Goldschmieden bewohnte Liegenschaft gehörte auch damals (ca. 1520 dürften Holbeins Malereien entstanden sein) einem solchen, dem Balthasar Angelrot, der seinem Malerkollegen die Ausführung des Fassadenschmucks für 40 Gulden verdingte. Dafür verwandelte Holbein seine schlichte Behausung in einen phantastischen Renaissancepalast, mit einer prunkhaften Pilasterordnung, mit Ornamentfriesen, Reliefmedaillons und kühnen Säulenstellungen; alles in den Formen der oberitalienischen Frührenaissance, aber nach deutschem Gefühl malerisch unregelmäßig gruppiert (Abb. 70). Neben den schlichten Fensteröffnungen der wirklichen Fassadenwand taten sich hochgewölbte Bogentore auf, die in kecker illusionärer Perspektivik die ganze Gebäudetiefe zu durchqueren und den offenen blauen Himmel von jenseits durchblicken zu lassen schienen; auf einer luftigen Terrasse vor den Fenstern des zweiten Geschosses sah man allerlei Menschen

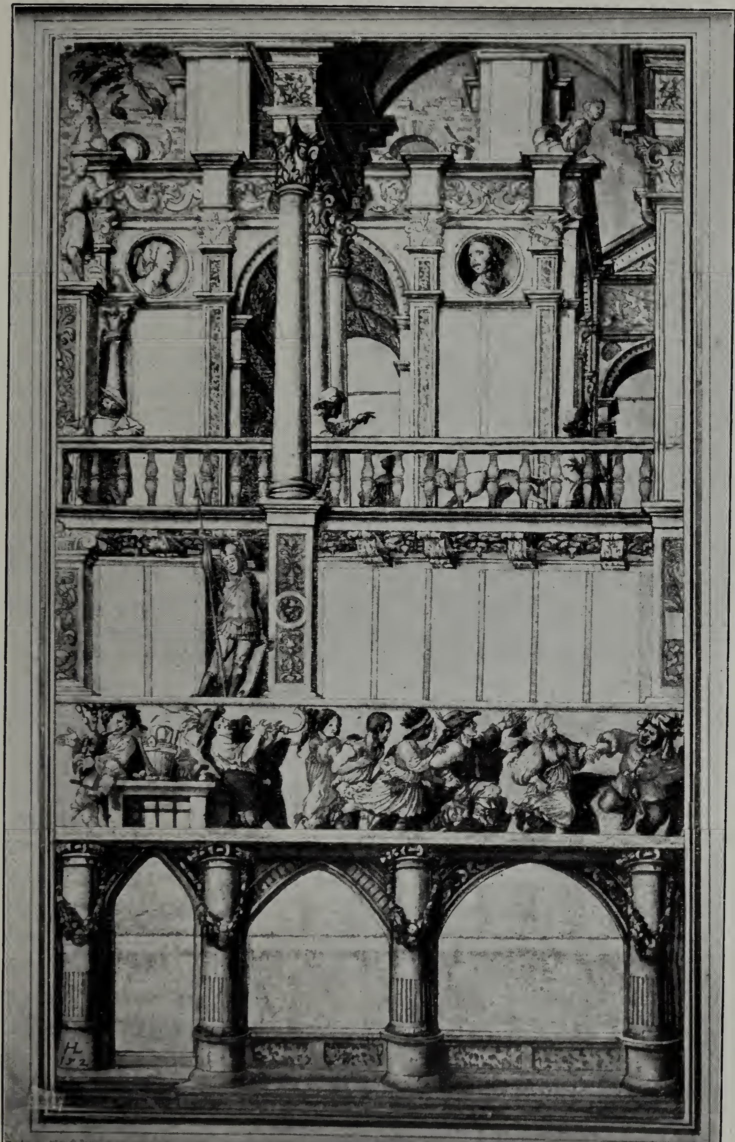


Abb. 70. H. Holbein, Wandmalereien am Haus „zum Tanz“.
Kopie eines Teilentwurfs. (Berlin, Kgl. Kupferstichkabinett.)

ſich bewegen und herunterſchauen; ſtatuariſche Idealfiguren allegoriſchen oder mythologiſchen Charakters tauchten da und dort zwiſchen den Architekturgliedern auf; unten aber, auf dem breiten Friesſtreifen, der die fingierten Arkaden des Erdgeſchoſſes bekrönte, war dem Namen des Hauſes zuliebe ein luſtig derber Tanz von Bauern hingemalt.

Aber nicht nur private Beſteller, auch die ſtädtiſchen Behörden nahmen Holbeins Dienſte für Wandmalereien der verſchiedenſten Art in Anſpruch. So ſchickte man ihn einmal (1522) mit einem Geſellen nach Waldenburg, um ein paar Wappenſchilde an die Mauern des Städtleins zu malen, und noch 1531, nachdem Holbein bereits den erſten Aufenthalt in England hinter ſich hatte, übernahm er es, die Uhrzifferblätter am Rheintor wiederherzuſtellen, wobei allerdings, der verhältnismäßig reichlichen Bezahlung nach, die dafür verzeichnet wurde, wohl auch einiger figürlicher Schmuck einbedungen war. Faſt gleichzeitig aber mit dieſen nicht gerade ruhmvollen Aufträgen — deren Holbein ohne Zweifel noch manche ähnliche erledigt haben mag — übertrug ihm der ſtädtiſche Magiſtrat auch die anſehnlichſte und bedeutungsvollſte Aufgabe, die er überhaupt zu vergeben hatte, die Ausführung von Wandgemälden im neuerbauten Sitzungsſaal des großen Rates.

Dieſer Raum, im Obergeſchoß des rückwärtigen Rathausflügels, blieb bis zur Errichtung der helvetiſchen Republik 1798 in ſeiner urſprünglichen Geſtalt beſtehen, wie er auch Holbeins Wandbilder, in allerdings vielfach verdorbenem, z. T. roh erneuertem Zuſtand, darum zuletzt durch eine Tapete verdeckt, bewahrte. Es war ein verhältnismäßig niedriger, lang-rechteckiger Saal, deſſen eine Langwand ganz in Fenſter aufgelöſt, die andere gleichfalls verſchiedentlich unterbrochen und verſtellt war, während die beiden kürzeren Seiten ſchöne zuſammenhängende Mauerflächen in gutem Seitenlicht aufwieſen. Im Juni 1521 begann Holbein hier ſeine Arbeit und vollendete in den Sommermonaten dieſes und des folgenden Jahres die Bemalung zweier Wände, worauf ihm der Rat die urſprünglich für den ganzen Saal vereinbarte Bezahlung ſchon jetzt zuerkannte und die eine Schmalwand einſtweilen leer zu laſſen beſchloß.

Eine derartige Ausſchmückung eines Saales mit Wandmalereien war übrigens eine nördlich der Alpen zur Zeit noch völlig unge-

wöhnliche Sache (denn die großen Leinwandbilder in einigen niederländiſchen Ratsſtuben des 15. Jahrhunderts bedeuten nicht mehr als eine Vorſtufe dazu). Höchſtens das Beiſpiel Nürnbergs könnte noch angeführt werden, das im ſelben Jahr 1521 durch ſeinen Dürer die eine Wand des großen Saales im Rathaus mit Wandbildern ſchmücken ließ. Aber hier handelte es ſich im Grunde bloß um eine durch Schülerhand ausgeführte Übertragung kleiner Zeichnungen und Holzſchnitte des Meiſters ins äußerlich Große, ganz ohne Einheitlichkeit und wirkliche innere Großzügigkeit der Geſamtkompoſition. Was Baſel dagegen erhielt, war ein wahrhaft monumental angelegter und durchgeführter, organiſch zuſammengeſchloſſener Komplex von Wandbildern, der als ſolcher mit den großen italieniſchen Freskenzyklen im Vatikan uſw. ſich prinzipiell ohne weiteres vergleichen durfte.

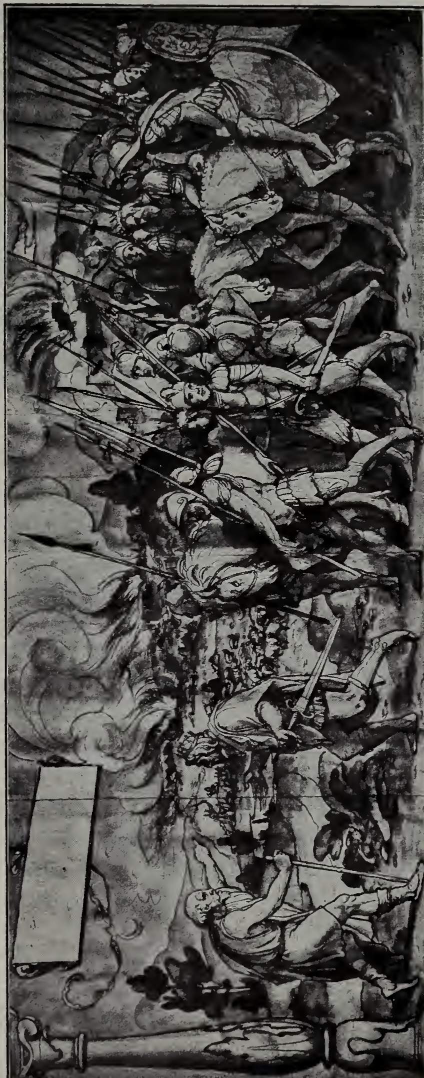


Abb. 71. H. Holbein, Samuel und König Saul. Entwurf für eine der Rathausfresken (Baſel).

Holbein gliederte die



Abb. 72. H. Holbein, Die Iſraeliten vor König Rehabeam.
Fragmente aus dem zerſtörten Rathausfresko (Kunſtſammlung).

über den niederen Wandſitzen der Räte auſſteigenden langgeſtreckten Mauerſtreifen in gleichmäßigen Abſtänden durch einzelne gemalte Wandpfeiler, die die großen Hiſtorienbilder einrahmten und ſelbſt jeweilen in einer fingierten Niſche die Einzelfiguren von Tugenden und Heroen des Alten und Neuen Bundes enthielten. Zwiſchen dieſen Pfeilern aber ſchienen ſich überall gleichſam Ausblicke zu eröffnen in prächtige weite Hallen oder offene Plätze, wo man, wie auf einer tiefen Bühne, die in dem zugrunde liegenden gelehrten Programm geforderten Szenen ſich abſpielen ſah. Schon dieſes Programm — vermutlich durch den mit dem Basler Verlagsweſen eng verknüpften Humaniſten Beatus Rhenanus ausgearbeitet — iſt höchſt charakteriſtiſch für die kulturelle Atmoſphäre des damaligen Baſel. Aus einigen ziemlich entlegenen antiken Autoren ſind Anekdoten hergeholt, die als draſtiſche Demonſtrationen oder auch als kraſſe Gegenbeiſpiele für die den Regierenden in einem republikaniſchen Gemeinweſen insbeſondere nötigen Tugenden ſich darſtellen. Alſo Curius Dentatus, der arme aber unbeſtechliche römiſche Feldherr, der die Geſchenke der feindlichen Geſandten abweiſt, dann Charondas von Thurii, der ein von ihm ſelbſt erlaſſenes Geſetz einmal aus Unachtſamkeit übertritt und nun vor allem Volk die



Abb. 73. H. Holbein, König Rehabeam.
Fragment aus dem zerſtörten Rathausfresko (Kunſtſammlung).

Todesſtrafe an ſich ſelbſt vollzieht, weiter als abſchreckendes Beiſpiel maßloſer Rachſucht, König Sapor, der über den Rücken eines beſiegten Gegners zu Pferde ſteigt. Dieſe und einige andere Geſchichten ähnlichen Charakters bildeten den Inhalt der 1521—1522 ausgeführten Malereien. Als aber acht Jahre ſpäter, nachdem Holbein von ſeiner erſten engliſchen Reiſe wieder zurück war, endlich auch die bis dahin offengebliebene zweite Schmalwand ihm zur Ausſchmückung verdingt wurde, da hatte die inzwiſchen zum Sieg gelangte Reformation auch mit dem heidniſchen Humanismus jener früheren Jahre aufgeräumt, und es waren nun Geſchichten aus dem Alten Teſtament, die Holbein darzuſtellen bekam: Rehabeam, der ſeinen Räten die bekannte zornſchnaubende Thronrede hält — „mein kleiner Finger iſt ſtärker als meines Vaters Lenden“ uſw. — und Samuel, der den König Saul wegen ſeines Ungehorſams gegen Gott zur Rede ſtellt. Von dieſen beiden Bildern ſind glücklicherweiſe ganz ausführliche eigenhändige Vorzeichnungen erhalten (Abb. 71), außerdem ein paar Einzelköpfe, die beim Abbruch jener Wand, 1817, aufgehoben wurden (Kunſtſammlung; Abb. 72 und 73). Auch aus den Bildern der beiden zuerſt bemalten Wände ſind einzelne Fragmente gerettet, wogegen die Geſamtkompoſitionen dieſer Darſtellungen — mit Ausnahme des

durch eine Originalskizze repräsentierten Saporbildes — uns nur durch mangelhafte, wenig zuverlässige Nachzeichnungen (im Basler Kupferstichkabinett) teilweise überliefert sind. Aber an Hand dieses Materials läßt sich doch die starke Entwicklung von den älteren zu den jüngeren Fresken ersehen, eine Entwicklung, die schon in den Einzelheiten der Formgebung an den verschiedenen Originalfragmenten sich kundgibt, und die dann im Aufbau der Szene, vor allem bei dem berühmten Saul- und Samuelbild den Höhepunkt einer wahrhaft raffaelischen Klarheit und Reife erreicht hat. In die Zeit der ersten Rathausbilder gehört übrigens auch eine nur in späteren Kopien (im Depôt des Museums) uns überlieferte Folge von Prophetengestalten, die paarweise in ganzer Figur, offenbar als Ersatz für eigentliche Wandbilder, auf große Leinwande gemalt waren und vielleicht den Kapitelsaal eines Klosters schmückten.

Doch nun zu Holbeins Staffeleibildern! Mit den Porträten des Bürgermeisters und seiner Frau hatte Holbein schon 1516 eine erste Probe seines Könnens auf diesem Gebiet abgelegt, ehe er noch einmal weiter zog; und wieder mit einem Porträt, dem des jungen Rechtsgelehrten Bonifazius Amerbach (Basel, Kunstsammlung) führte er sich im Herbst 1519 bei der definitiven Niederlassung in Basel wieder ein. Nur das große Erlebnis der lombardischen Reise kann den mächtigen Schritt einigermaßen erklären, der zwischen diesen beiden knapp drei Jahre auseinanderliegenden Bildern geschehen ist. Dort noch ein fleißiges, aus vielen Einzelbeobachtungen mühsam aufgebautes Konterfei, säuberlich gezeichnet und in hellen kühlen Tönen koloriert, trotz aller Renaissancezierate noch ein völlig nordisch empfundenes Bild, und noch durchaus im Charakter des 15. Jahrhunderts befangen. Hier aber ein wahrhaftes Bildnis im Sinn des italienischen Cinquecento, in warmleuchtenden Farben breit und flüssig gemalt. Im Amerbachporträt ist freilich noch nicht die höchste Stufe, die spezifisch holbeinische, klassische Bildniskunst erreicht; aber die dahinzielende Entwicklung ist im Gang und vier Jahre danach, als die bedeutendste Porträtaufgabe des damaligen Basel an Holbein herantritt, der große Erasmus seiner Staffelei gegenübersitzt, da hat er wie mit einem Mal seinen eigentlichen Stil gefunden, die formstrenge, vergeistigt abgeklärte Bildnisauffassung, die, danach

nur noch graduell weiterentwickelt, den hauptſächlichen Ruhmestitel ſeiner ſpätern engliſchen Jahre ausmacht. Holbein hat dieſes hochwichtige Porträt im Jahre 1523 gleich in drei verſchiedenen Exemplaren für lauter auswärtige Empfänger ausführen müſſen, wovon das vermutlich zuerſt gemalte (in engliſchem Privatbeſitz, Longford Castle) den Gelehrten mit der üblichen Dreiviertelwendung des Kopfes in Halbfigur hinter ſeinem Tiſch ſtehend zeigt. Für das viel bekanntere Exemplar dagegen, das jetzt im Louvre iſt, und das wohl als Vorſtudie dafür angelegte Bild in Baſel hat Holbein, vielleicht älteren italieniſchen Beiſpielen folgend, die ſcharfe Profilſtellung des Kopfes vor einer ruhigen dunkelfarbigen Folie gewählt, er hat den Erasmus, die Augen auf ſein Manuſkript geheftet und bedächtig ſchreibend dargeſtellt — in allen drei Bildniſſen ſpielen die Hände eine bedeutſame Rolle, beſondere Studien dafür ſind erhalten — und geradezu das ideale Bild des in ſeiner Arbeit konzentrierten Gelehrten verkörpert.

In der kurzen Zeitſpanne, die durch das Amerbachbildnis und die Erasmusporträte begrenzt wird, ſind aber auch eine ganze Reihe von Tafelbildern kirchlichen Charakters entſtanden, von denen die meiſten im Basler Muſeum ſich vereinigt finden.

Da ſind zunächſt zwei braun in braun gemalte Täfelchen: Maria und der „Schmerzensmann“ unter einer maleriſch komplizierten, mit der zierlichſten Renaiſſanceornamentik ausgeſchmückten Hallenarchitektur, feine empfindungsvolle Geſtalten in einer den älteren Scheibenriſſen verwandten, überaus ſorgfältigen Durchführung. Aber nicht nur die Erinnerung an die blühende Ornamentik der oberitalieniſchen Architektur lebt in den Holbeiniſchen Werken dieſer Jahre weiter, auch von der anmutvollen aber zugleich großgeſtaltigen Bildkunſt Lionardos und ſeiner Schule hat er in der Lombardei ſehr ſtarke, nachhaltige Eindrücke empfangen, und ganz aus dieſen Eindrücken heraus iſt das große Altarbild des Abendmahls entſtanden, das darum auch als das ſtärkſte Beweisſtück für die ſonſt hiſtoriſch nicht bezeugte Italienfahrt Holbeins gelten darf. Dieſe Tafel, die offenbar vom Bilderſturm übel mitgenommen wurde, erſcheint jetzt beiderſeits und wohl auch oben beſchnitten, wodurch die Symmetrie geſtört iſt und einige Apoſtel ganz oder teilweiſe in Wegfall gekommen ſind. Als Amerbach das Bild in ſeine Sammlung aufnahm, war es, wie das alte Inventar vermerkt,

„zerhowen und wider zuſammen geleimbt, aber unfletig“, ſo daß wir wohl weſentliche Teile der Malerei — die allerdings ſtellenweiſe recht flau und unerfreulich wirkt — einer eingreifenden Reſtauration zuſchreiben müſſen. Aber auch ſo bleibt die Tafel, die in der ganzen Kompoſition wie in einzelnen Typen die deutlichſten Anklänge an Liornardo und Luini aufweiſt, ein höchſt wertvolles Dokument für die Entwicklung von Holbeins Stil in der erſten Basler Zeit.

Zu dieſem Altarmittelbild gehörten übrigens — wie neuerdings faſt zur Evidenz bewieſen wurde — urſprünglich die beiden Flügelbilder mit Paſſionsſzenen, die offenbar früh vom Hauptbild getrennt wurden, lange im Rathaus als beſondere Sehenswürdigkeit aufgeſtellt waren, ſodann aber gleichfalls in die Kunſtſammlung verbracht worden ſind. Beſchädigung und Reſtauration haben hier nur in geringem Maße die Oberfläche der Malerei entſtellt, an der denn auch noch manche feinere Nuance der Originalausführung wohl erkennbar geblieben iſt. Das Kolorit wirkt ſehr mailändiſch und in den Figuren begegnen uns da und dort Reminiszenzen an Bilder lombardiſcher Meiſter und an die Stiche Mantegnas; daneben aber iſt doch überall ein Zurückgreifen Holbeins auf die eigene deutſche Weſensart, ein Fühlungnehmen mit der Anſchauungswelt und den Kunſtſtrömungen ſeines oberrheiniſchen Wohnſitzes wahrzunehmen.

Manche landſchaftliche Partien bezeugen dies (ſo beſonders der Hintergrund der Kreuztragung), aber auch architektoniſche Einzelheiten, wie bei der Geißelung die merkwürdige romaniſche Arkade mit der eingefügten zweigeſchoſſigen Säulchenſtellung, die Holbein nur in der Baſel benachbarten elſäſſiſchen Kloſterkirche Ottmarsheim ſo beobachtet haben konnte; endlich das ſtarke Intereſſe für die Darſtellung nächtlicher Szenen mit realiſtiſch durchgeführten Lichteffekten (Abb. 74), wozu die Anregung offenbar aus dem Vorbild Hans Baldungs geſchöpft war!

Deutlicher noch iſt die Anknüpfung an Baldung in einem andern ungefähr gleichzeitigen Bild, dem Altarflügel mit der Anbetung der Hirten (Freiburger Münſter), wo wie bei Baldungs Bild von 1516 (Freiburger Münſter) alles Licht von dem Körperchen des Chriſtkinds auszuſtrahlen ſcheint und auch die kleine Engelgruppe um den Neugeborenen herum ganz ähnlich vorgebildet iſt. Die

bunt phantaſtiſche Ruinenarchitektur, die ſich auf Holbeins Bild über den Figuren aufbaut, erſcheint in ihren Einzelformen, wie in dem demonſtrativen Vorbringen perſpektiviſcher Effekte, der Faſſadenmalerei am Haus „zum Tanz" ſehr verwandt.

Dieſer Flügel und ſein Gegenſtück mit der Anbetung der Könige gehörten zu einem Altarwerk, das der Basler Ratsherr Hans Oberriedt — er iſt mit ſeiner Frau und einer vielköpfigen Nachkommenſchaft am unteren Rand der beiden Flügel in kleinen Porträtfiguren mit dargeſtellt — vermutlich in die von ihm beſonders bevorzugte Karthäuſerkirche geſtiftet hatte. Er mußte nachmals als unbeugſamer Anhänger des alten Glaubens ſein Ratsmandat niederlegen, überſiedelte nach Freiburg und veranlaßte die Überführung ſeiner beiden Al-



Abb. 74. H. Holbein, Chriſtus vor dem Hoheprieſter. Teilbild eines Altarflügels. (Baſel.)

tarflügel ebendorthin, wo sie noch jetzt in der Universitätskapelle des Münsters der öffentlichen Devotion dienen.

Auch von dem feinnuancierten, realistisch begründeten Kolorismus, der in der oberrheinischen Malerei unter dem Vorgang Mathias Grünewalds insbesondere erblüht war, fühlte sich Holbein aufs Lebhafteste angezogen, und das sogar erstaunlicherweise schon zu einer Zeit, als er auf der andern Seite noch durchaus geneigt war, der völlig unrealistischen, vorwiegend dekorativ empfundenen Farbengebung der Lombarden zu huldigen. Wir besitzen noch als ein einheitliches, sehr sprechendes Zeugnis dieses seines neuen Strebens, ja als ein wahrhaft monumentales Demonstrationsstück der ganzen Richtung, den 1521 datierten „Toten Christus" in der Basler Kunstsammlung, offenbar das Staffelbild eines nicht mehr nachzuweisenden großen Altarwerks — möglicherweise des eben genannten Oberriedtschen Altars, dessen Stil mit der Datierung 1521 sich wohl vertragen würde. Die populäre Tradition behauptet, und dem Sinn nach ganz begründetermaßen, Holbein habe, um diesen Christus zu malen, die Leiche eines im Rhein ertrunkenen Juden als Modell benutzt. Es ist aber nicht der Eindruck des Grauenvollen und Ergreifenden, was ihn, wie Grünewald bei dem entsprechenden Anlaß, zunächst gelockt zu haben scheint, als vielmehr das rein formale und koloristische Interesse an der Erscheinung dieses Leichnams, dessen sorgfältig nachgeschildertem Abbild er durch die ganz flachgestreckte Aufbahrung und die strenge Profilansicht eine in erster Linie düsterfeierliche Wirkung verliehen hat. Als einzig erhaltene Überreste eines weiteren großen Altarwerks mit dem Datum des nächstfolgenden Jahres 1522 bewahrt die Karlsruher Galerie zwei Flügelbilder mit den Einzelgestalten der Heiligen Georg und Ursula. Äußerlich ist es freilich durchaus die Holbeinische Ausdrucksweise, mit besonders starken Anklängen an Bilder der Mailänder Schule, was uns aus diesen Tafeln entgegentritt, doch bleibt deren Malerei in einer so flauen und banal-schönlinigen Art befangen, daß wir uns trotz Holbeins Signatur versucht fühlen, hier nur ein wesentlich von Gesellenhand ausgeführtes Atelierwerk anzuerkennen. Und dies um so eher, als in einem zweiten großen Werk mit dem nämlichen Jahresdatum ein ganzer und echtester Holbein vor uns steht. Es ist die erst in neuerer Zeit aus langer Vergessenheit



Abb. 75. H. Holbein, Die Solothurner Madonna. (Museum in Solothurn.)

und Verwahrlosung wieder aufgefundene Madonna von Solothurn, die, wie aus den zwei Wappen im Fußbodenteppich hat festgestellt werden können, von dem Basler Stadtschreiber Johannes Gerster, wohl nach dem glücklichen Abschluß der von ihm geführten politischen Verhandlungen mit Solothurn in das Ursusmünster gestiftet wurde (Abb. 75).

Der ritterliche Stadtpatron von Solothurn, S. Ursus, schwergepanzert, eine rotweiße Fahne in der Hand, und ein bischöflicher Heiliger, wohl S. Nikolaus von Bari, sind zu beiden Seiten der Madonna aufgestellt, die unter einem schlichten Bogentor auf niedriger, teppichbelegter Estrade Platz genommen hat; sie selbst eine bürgerlich bescheidene, aber sehr anmutige Erscheinung, deren Gesichtszüge uns ein leicht idealisiertes Bildnis von Holbeins Gattin — man vergleiche die feine Naturstudie des Köpfchens im Louvre (Abb. 76) — vermitteln. Ein weiter Mantel umhüllt die volle Gestalt mit einer reichen, schwer aber schön fließenden Faltenfülle, die sich über die Thronstufen hinab ausbreitet und in ähnlicher Weise auch im Pluviale des Bischofs wieder hervortritt.

Holbein war 25 Jahre alt, als er die Solothurner Madonna vollendete; seine künstlerische Entwicklung, so rasch und mächtig sie sich bis dahin schon entfaltet hatte, stand noch in vollem Fluß. Ein jugendlich unbestimmtes, suchendes, unabgeschlossenes Wesen spricht aus den so verschiedenartig orientierten, von so vielfältigen und gegensätzlichen Eindrücken beherrschten Werken dieser ersten Basler Jahre; und auch die Madonna von Solothurn erscheint noch durchaus als Jugendwerk, jedenfalls im Vergleich zu dem vier Jahre später (1526) wie aus völlig erneutem Geist entstandenen Madonnenbild, das Holbeins alter Gönner, der Bürgermeister Meyer, für seine Famlienkapelle bestellt hatte. (Großherzogliches Schloß Darmstadt; berühmte, ehemals als Original angesehene Kopie des 17. Jahrhunderts in Dresden.) Größe und Form der Bildtafel sind bei beiden Madonnen fast gleich, aber mit viel gedrängterem, mächtigerem Inhalt ist das Altarbild des Bürgermeisters erfüllt. Dort, in Solothurn, ein noch ganz lockerer, luftiger Figurenaufbau mit dazwischen breit ausgesponnenem dekorativem Formenspiel der Gewänder, hier eine in organischer Gesetzmäßigkeit fest ineinander gefügte Gruppe, die fast den ganzen Raum der Bildfläche in Anspruch nimmt, darin auch ohne



Abb. 76. H. Holbein, Studienkopf zur Solothurner Madonna. (Louvre.)

Schaden für die Geſamtkompoſition kein kleinſtes Glied mehr verſchoben werden dürfte. Aber auch die religiöſe Stimmung des Bildes iſt eine andere geworden. Die naive Selbſtverſtändlichkeit,

mit der die Madonna noch 1522 als harmloſe hübſche Bürgersfrau verkörpert werden durfte, wäre jetzt, bei den ſich immer mehr verſchärfenden Glaubenskonflikten nicht mehr am Platz; ein leidenſchaftlich und ausgeſprochen „katholiſches“ Devotionsbild iſt es, was Holbein für ſeinen Beſteller auszuführen hatte. In triumphaler Feierlichkeit tritt uns die Himmelskönigin entgegen und nimmt unter ihren ſchützenden Mantel — „sub tuum praesidium confugimus, sancta Dei genitrix!“ heißt es in der Lauretaniſchen Litanei — die knieende Familie des alten Bürgermeiſters, der „gleichſam als ſtummen Proteſt und als Glaubensbekenntnis, mitten in den Stürmen der Reformation“ dies Bild noch hat malen laſſen. Er ſelbſt und ſeine Angehörigen erſcheinen hier nicht mehr wie auf den Oberriedtſchen Altarflügeln beſcheiden mittelalterlich als kleine unbeteiligte Nebenfigürchen vor dem Bildſockel, vielmehr an Größe der göttlichen Geſtalt ebenbürtig und als ein höchſt weſentliches aktives Element der Geſamtkompoſition (vgl. Abb. 77).

Noch ein zweites Werk kirchlicher Malerei von ähnlich ſchwungvollem mächtigem Charakter iſt von Holbein in dieſer Zeit zu Ende geführt worden, die Flügelbilder für die Münſterorgel, die zum Erſatz der 50 Jahre früher (1474) angefertigten Orgelgemälde Hans Balduffs vielleicht bei Anlaß des großen Münſterjubiläums von 1519 in Auftrag gegeben worden waren. Holbeins Entwurf (Abb. 78 und 79), ſowie die davon etwas abweichenden, ſoeben vortrefflich wiederhergeſtellten Bilder ſind jetzt in der Kunſtſammlung zu finden. Der hohe Standort hatte die letzteren beim Bilderſturm vor Zerſtörung bewahrt und auch nach der Reformation, die freilich dieſe „unerbawliche Bapſtleier“ zunächſt zum Schweigen verdammte, behaupteten ſie bis 1786 ihren Platz in dem ſonſt von jeglichem Bildwerk entblößten Münſter. Die Schutzheiligen der Stadt, Heinrich und Kunigund, und auf der andern Seite die Muttergottes und S. Pantalus, der legendäre erſte Biſchof von Baſel, Begleiter und Mitmärtyrer der 11000 Jungfrauen, ſind hier in prachtvoll großzügigen, ſtatuenhaften Geſtalten dargeſtellt, dazwiſchen eine perſpektiviſche Außenanſicht des Münſters und eine Gruppe muſizierender italieniſcher Putten. Die Bilder ſind in Clairobſkur, in brauner Holzfarbe ausgeführt und hoben ſich ſo aus dem ornamentalen Schnitzwerk des Orgelgehäuſes (daraus einzelne Fragmente im Hiſtoriſchen Muſeum erhalten; eine Ge-



Abb. 77. H. Holbein, Die Tochter des Bürgermeister Meyer.
Porträtstudie für dessen Madonnenbild. (Basel.)



Abb. 78. H. Holbein, Entwurf für einen Orgelflügel.

samtansicht der Orgel nach Em. Büchels Zeichnung auf Abb. 80), vermöge ihrer breiten, kernhaften und zugleich malerisch weichen Formengebung höchst eindrucksvoll und doch unauffällig hervor.

In diese letzte vorreformatorische Zeit gehören auch als



Abb. 79. H. Holbein, Entwurf für einen Orgelflügel.

charakteristische Beispiele der nachher gleichfalls ausgerotteten ungezwungen antikisierenden, humanistischen Richtung die zwei kleinen, einander nahverwandten Bilder der „Laïs Corinthiaca“ (datiert 1526) und der „Venus“ in der Basler Kunstsammlung. Die

durchaus bildnismäßig repräsentative Auffassung der ersteren Tafel (Abb. 81) scheint der populären Tradition recht zu geben, es habe Holbein ein reines Porträt der schönen Patrizierin Magdalena Offenburg in deren Auftrag anzufertigen gehabt, sodann aber, als wegen der Bezahlung sich die Sache mit der Dame zerschlug, ihr zum Tort, an Stelle eines harmlosen Attributs das Häufchen Goldmünzen auf der Brüstung und die Namensinschrift der korinthischen Buhlerin — deren Persönlichkeit als ursprünglicher Bildvorwurf doch kaum recht begreiflich wäre — beigefügt. Unter Benutzung desselben Modells in der nämlichen prächtigen Zeittracht, und als freie Variation des in der Laïs angeschlagenen Themas, malte er sodann noch für einen humanistischen Besteller das Bild der von Amor begleiteten Liebesgöttin. Schon im Amerbachschen Inventar von 1586 ist die Beziehung beider Bildchen auf die Offenburgin notiert; wir wissen auch, daß diese Dame durch ihren stadtbekannten Lebenswandel dem Maler wohl einigen Anlaß geboten hat, ihre Züge für derartige Personifikationen zu verwenden, wodurch denn freilich auch ein recht interessantes Licht auf die Freiheit künstlerischer Satire im damaligen Basel geworfen würde. In Kolorit und Formengebung bekunden diese Bilder zum letztenmal das lange Nachwirken der lombardischen Eindrücke, die erst jetzt durch die englische Reise von 1526—1528 gänzlich und dauernd ausgelöscht werden.

Holbeins Kunst hat unter den neuen Eindrücken und Aufgaben, die ihm England brachte, noch einmal einen mächtigen Aufschwung genommen; von hier ab datiert die Zeit ihrer reifsten, vollkommensten Entfaltung, die nun wenigstens für ein paar Jahre noch Basel zugute kommen sollte. Freilich traf er hier, als er im September 1528 anlangte, keineswegs angenehme und glückliche Zustände. Basel stand am Vorabend der kirchlichen Revolution und schon inmitten der heftigsten beiderseitigen Erregung, die der in seiner Mehrheit altgläubige Rat nur noch mühsam und unter beständigen Zugeständnissen an die protestantische Majorität der Bürgerschaft für einige Monate niederzuhalten vermochte, bis schließlich durch den im Februar 1529 plötzlich losbrechenden Bildersturm (s. o. S. 39) das Signal zum allgemeinen gewaltsamen Umsturz gegeben und danach die Einsetzung eines ausschließlich protestantischen Regiments in der alten Bischofstadt vollzogen



Abb. 80. Die ehemalige Münsterorgel mit Holbeins Flügelbildern.
(Nach einer Zeichnung von Em. Büchel im Kupferstichkabinett.)



Abb. 81. H. Holbein, Magdal. Offenburg als Laïs.

wurde. So fanden in diesen aufgeregten Tagen nicht nur die Mehrzahl aller figürlichen Kunstdenkmäler in den Basler Kirchen und Klöstern ihren Untergang, auch jedes Weiterleben kirchlicher Kunstübung war wenigstens für die erste Zeit hier völlig abgeschnitten.

Holbein freilich brauchte deswegen noch nicht so sehr zu verzweifeln, wie manche der kleineren, vorwiegend in kirchlichen

Aufträgen beſchäftigten Maler und Bildſchnitzer, die durch den Sieg der Reformation ſozuſagen brotlos geworden waren. Einmal traten ſogleich wieder allerlei Aufgaben profaner Wandmalerei an ihn heran und er führte als Hauptwerk dieſer Art im Sommer 1530 die altteſtamentlichen Bilder an der noch immer leerſtehenden Wand des Großratsſaales aus, wodurch dieſer ruhmvolle Zyklus endlich ſeinen Abſchluß fand. Sodann aber waren es allerlei Porträtaufträge, die ihm Beſchäftigung und Gelegenheit gaben, ſein in der engliſchen Zeit noch einmal geſteigertes und verfeinertes Können auf dieſem Gebiet ehrenvoll zu betätigen. Sein alter Gönner Erasmus ſaß ihm wieder zu mehreren kleinen Bildniſſen, von denen das eine, ein ganz beſonders fein und lebendig durchgeführtes Medaillonbildchen, in der Basler Kunſtſammlung bewahrt wird (Abb. 82), während zwei andere jetzt bei Pierpont Morgan und in der Galerie von Parma zu finden ſind. Das letztere iſt 1530 datiert, muß alſo, falls es nicht nach einer älteren Naturſtudie ausgeführt iſt, in dem benachbarten Freiburg gemalt ſein, wohin der Gelehrte, durch die tumultuariſche und gewaltſame Durchführung der Reformation verſcheucht, inzwiſchen übergeſiedelt war.

Auch die in farbiger Kreide ausgeführte prächtige Porträtzeichnung eines ſchönen jungen Mannes mit ſchwarzem Barett (Kunſtſammlung, Abb. 83), deren Bildausführung unterblieben oder verloren gegangen iſt, ſcheint — um ihrer bisher ungewohnten lebensgroßen Verhältniſſe und der wundervoll weichen, maleriſchen Darſtellung willen in dieſe Jahre (1528—1529) zu gehören, in denen auch das vielleicht ſchönſte und eindrucksvollſte aller Holbeinſchen Porträtwerke entſtanden iſt, das allbekannte „Familienbild" mit den lebensgroßen Geſtalten ſeiner Frau und der beiden Kinder (Basler Kunſtſammlung). Das Bild iſt in ſehr verſtümmelter Geſtalt auf uns gekommen; mit Ölfarbe auf Papier gemalt, iſt es ſpäterhin ausgeſchnitten und auf eine Holztafel geklebt worden, wobei die durch eine alte Kopie überlieferte urſprüngliche Einfaſſung, ein ſchön gegliedertes architektoniſches Gehäuſe, das die plaſtiſche Verknüpfung der Figurengruppe ſehr wirkungsvoll unterſtützte und zuſammenhielt, wegfiel.

Holbein hat in dieſen Jahren offenbar durchaus in dem Gedanken gelebt, nunmehr dauernd in Baſel anſäſſig zu bleiben:



Abb. 82. H. Holbein, Kleines Medaillonporträt des Erasmus.
(Öffentliche Kunstsammlung.)

gleich nach der Rückkehr aus England kaufte er sich ein Haus in der St. Johannvorstadt und noch 1531 eine daran anstoßende kleine Liegenschaft. Aber schon im folgenden Jahr bricht er wieder auf und wendet sich von neuem nach England, ein Entschluß, zu dem ihn wohl nicht so sehr die dem Kunstleben wenig günstige Herrschaft des Protestantismus, als die überhaupt eng beschränkten Basler Verhältnisse und die daneben um so stärker lockenden Aufträge und Möglichkeiten drüben bestimmt haben mögen. In Basel aber kam man sehr bald zur Einsicht, was man durch das Fernbleiben eines solchen Bürgers verlor. Noch im selben Jahr sandte ihm der Rat ein Schreiben nach, das ihn auf das Dringlichste

zu baldiger Rückkehr ermahnte, unter Zusage eines festen Jahrgehalts; aber Holbein, dem in England sogleich wieder eine ganze Reihe von Porträtaufgaben und andere zum Teil bedeutende Aufträge aller Art zuteil geworden waren, konnte sich fürs erste nicht entschließen, eine so fette Weide nun gleich wieder zu verlassen; und als er endlich nach sechs Jahren, im Herbst 1538 sich wieder in Basel zeigte, war er inzwischen königlicher Hofmaler geworden und reiste in besonderen Angelegenheiten Seiner Majestät, die ihm nur ein kurzes Verweilen in der Vaterstadt verstatteten. Höchst vornehm und prächtig trat er damals seinen staunenden Mitbürgern entgegen, „in siden und samett bekleidt, do er vormols musst Wein am Zapfen kauffen". Aber auch seine künstlerische Gesinnung war die eines großen Herrn. Er fühlte sich weit herausgewachsen über den Stil seiner älteren Basler Arbeiten; von seinen Wandgemälden erschien ihm nur das Haus zum Tanz „ein wenig gutt"; die andern aber, namentlich die Rathausbilder, versprach er — und das war gewiß keine leere Renommage — bei nächster Gelegenheit auf eigene Kosten neu und besser zu malen. Trotz der glänzenden Stellung, die ihm England bot, war es offenbar auch jetzt durchaus nicht seine Absicht, die alte Heimat aufzugeben und sich an der Themse fest niederzulassen. Schon daß er diese ganze Zeit über sein Haus in Basel beibehalten, Frau und Kinder gleichsam als Unterpfand seiner Rückkehr dort hatte wohnen lassen, ist ein deutlicher Gegenbeweis, mehr noch das Abkommen, das er jetzt mit dem Basler Rat schloß, und das in seiner innerhalb deutscher Gepflogenheiten sehr ungewöhnlichen Fassung für diesen letzteren ebenso ehrenvoll ist wie für den Künstler selbst. Die schon einmal gemachte Proposition eines festen Jahrgehalts als Warte- und Dienstgeld wird hier unter Erhöhung der Summe erneuert, dazu Holbein die weitgehendste Freiheit zugestanden, auch auswärtige Aufträge anzunehmen und fremde Kunstmärkte mit seinen Arbeiten zu besuchen; gefordert wird von seiten des Rates nur, daß Holbein sich möglichst innerhalb der nächsten zwei Jahre aus den englischen Diensten löse und seine Rückkehr vollziehe; aber schon während dieser Frist soll seine Frau ein kleines Jahrgehalt aus städtischen Mitteln beziehen.

Der vierzigjährige, auf der Höhe des Ruhmes und der Kraft stehende Meister, dem gegenüber sich die Basler Regierung „uss



Abb. 83. H. Holbein, Porträtstudie eines jungen Mannes. (Basel.)

sonnderem geneigtem Willen“ zu solchen Zugeständnissen herbeiließ, wird uns nach seiner leiblichen Erscheinung in einem Selbstporträt vor Augen gestellt, das er, nach mancherlei Indizien zu schließen, während jenes kurzen Basler Aufenthalts gezeichnet hat. Das Blatt, das uns die ungewöhnlich interessanten, fesselnden Züge eines kühl beobachtenden, ruhig selbstsicheren Mannes, aufgefaßt mit dieser einzigartig holbeinischen Prägnanz und eindringenden psychologischen Schärfe, veranschaulicht, ist ganz kürz-

lich im englischen Kunsthandel entdeckt und für Basel (Privatbesitz) zurückgewonnen worden.

Holbein hat nach jenem Besuch im Herbst 1538 die Basler Heimat nicht wieder gesehen. Nach dem Ablauf jener zweijährigen Frist schob er die beabsichtigte Rückkehr immer wieder hinaus, bis im Jahr 1543 eine in London grassierende Pestepidemie auch ihn ergriff und ihn mitten aus all seinen Arbeiten, Aufträgen und Plänen heraus hinwegnahm.

Neben Hans Holbeins überragender, machtvoller Gestalt tritt sein wenige Jahre älterer Bruder Ambrosius Holbein, der sich, wie es scheint, gleichfalls um 1515 in Basel niedergelassen hatte, weit zurück. Schon durch den äußeren Umfang seiner Tätigkeit, die sich nur von 1515 bis 1518 — wo er höchstwahrscheinlich als ein etwa Fünfundzwanzigjähriger starb — verfolgen läßt, und fast nichts anderes als ein paar Bildnisaufnahmen und Zeichnungen für den Buchschmuck umfaßt. Basel besitzt noch fast seine sämtlichen Arbeiten, so aus dem Jahre 1516 das Ölbildnis des alten Malers Hans Herbster, in dessen Werkstatt die Brüder Holbein zunächst als Gesellen gearbeitet haben mögen, ein Bild, das vermöge seiner vorzüglich feinen Durchführung und der sonoren Prächtigkeit des Kolorits recht wohl seinen besonderen Rang und Wert behauptet neben den gleichzeitigen Bürgermeisterporträts des jüngern Bruders; — daß übrigens ein so ehrenvoller Auftrag diesem letzteren und nicht dem technisch zur Zeit entschieden gereifteren Ambrosius zufiel, beweist deutlich, daß die künstlerische Überlegenheit des jungen Hans in Basel von Anfang an außer Zweifel stand — sodann zwei anmutig frische Knabenbildnisse (Abb. 84) und ein paar Porträtstudien (Kunstsammlung und Kunstverein), die bei aller Verwandtschaft mit der alten Augsburger Zeichenweise des Vaters, Hans Holbeins d. Ä., doch wieder durch die malerische Weichheit und die breit akzentuierende Formengebung einer eigenartigen Entwicklung zustreben. Besonders vorzüglich in dieser Art ist die große kolorierte Zeichnung eines blondhaarigen Junkers in violettem Mantel (Basler Kunstsammlung, Holbeinkabinett). Das diesem Blatt an künstlerischer Reife nahestehende — auch die Modelle scheinen durch Familienverwandtschaft verbunden — vortrefflichste Porträtgemälde des Ambrosius, das Bildnis eines Jünglings in reicher architektonischer Einfassung mit dem Datum 1518 ist in die Petersburger



Abb. 84. Ambroſius Holbein, Knabenporträt. (Öffentl. Kunſtiammlung.)

Eremitage gelangt. Nur erwähnt ſeien zwei kleine, zierlich gezeichnete Rundbildchen mythologiſchen Gegenſtandes, wohl Entwürfe für Goldſchmiedegravierungen (Barettmedaillen oder dgl.), und ein der Frühzeit des Künſtlers angehörender Scheibenriß mit einer Szene aus der fabelhaften Gründungsgeſchichte von Baſel. Der hier figurierende Römerhauptmann Baſilius erſcheint in derſelben phantaſtiſchen Prunkrüſtung auch als Wappenhalter auf einer dem Ambroſius zugeſchriebenen Miniatur von 1518 im Matrikelbuch

der Universität (s. S. 111). Von Ambrosius' Mitarbeit an den Randzeichnungen zum „Lob der Narrheit“ war schon die Rede, er scheint aber auch nach Luzern dem Bruder gefolgt zu sein, um diesen bei den Fresken des Hertensteinhauses zu unterstützen.

Die zahlreichen Bücherholzschnitte des Ambrosius, Titelbordüren, Buchdruckersignete, Initialen und illustrative Bilder besitzen freilich weder die klare Architektonik der Komposition, noch die zeichnerische Sicherheit und Prägnanz, die Hans Holbeins Arbeiten eigentümlich ist, sie sind oft etwas trocken und umständlich im Lineament; jedoch läßt auch hier die graziöse, malerische Fülle, die blühende Lustigkeit der Erfindung, die frische lockere Art des Vortrags — man sehe die berühmten Titeleinfassungen mit der Verleumdung des Apelles, mit der Allegorie des „Höfischen Lebens“, mit den satirischen Beispielen der Weibermacht u. a., die Illustrationen zu Thomas Morus' „Utopia“ und zu Murners „Gäuchmatt“ — uns wohl vermuten, es hätte Ambrosius bei längerer Lebensdauer einen nicht unbedeutenden Platz im Basler Kunstleben neben seinem Bruder einnehmen und behaupten können.

Aber noch eine dritte Gestalt von ausgeprägter, lebendigster Eigenart tritt uns hier entgegen, der Solothurner Urs Graf, den wir schon im vorangehenden Zeitabschnitt als Goldschmied vornehmlich tätig fanden, der jetzt in seiner von ca. 1513 bis zu seinem Lebensende 1527 währenden reifsten Schaffensperiode vor allem als Zeichner eine Rolle spielt. Als Zeichner für den Holzschnitt, die Buchillustration, wie in Entwürfen für Goldschmiedearbeiten und Glasmalereien, dann aber in zahlreichen Blättern, die ohne bestimmten direkten Verwendungszweck, lediglich als Naturstudien oder als freie sehr subjektive Gestaltungen einer kräftig befruchteten, reich beweglichen Eindrucksfähigkeit und Phantasie sich darstellen. Der umfangreiche Komplex dieser Zeichnungen (meist im Basler Kupferstichkabinett) ergänzt und belebt nun ganz vortrefflich die paar schon oben angeführten Nachrichten, die uns sonst über das Leben und die Wesensart der merkwürdigen, so ungebärdig kraftvollen Künstlerpersönlichkeit Urs Grafs überkommen sind.

Bezeichnenderweise finden sich hier religiöse Gegenstände nur selten und dann meist in einer fast frivol oberflächlichen oder

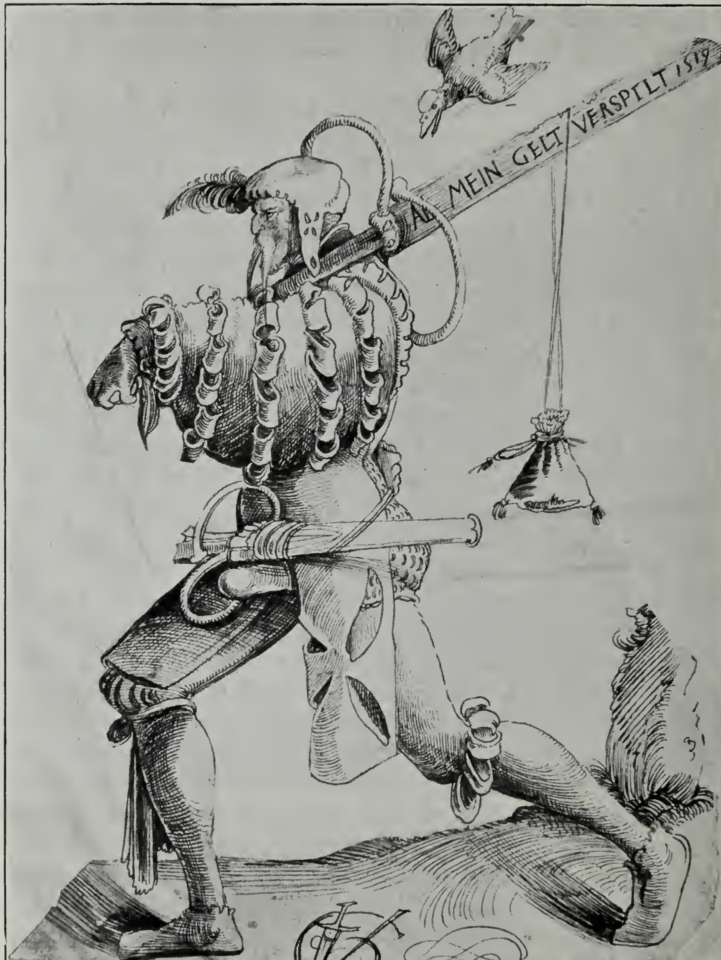


Abb. 85. Urs Graf, ironiſches Selbſtporträt von 1519. Federzeichnung.
(Kupferſtichkabinett Basel.)



Abb. 86. Urs Graf, Porträt eines jungen Mäpchens. Federzeichnung.
(Kupferſtichkabinett Baſel.)

rohen Art behandelt; dafür beleben heidniſch antikiſierende Motive und Vorſtellungen, wie begreiflich in der humaniſtiſchen Luft des vorreformatoriſchen Baſel, die Phantaſie des Künſtlers, der hier aber vor allem ſeiner ſinnlichen Freude an den ſchwellenden Formen und Bewegungen nackter Körper Raum geben wollte. Dieſe kräftige unverhohlene Sinnlichkeit, die ſich in manchen Details und gewiſſen ſehr unzweideutigen Beiſchriften auch vor dem eigentlich Zotenhaften nicht ſcheut, gehört ja nun ganz natürlich zu einer ſolchen Landsknechtnatur, wie ſie ſich in Urs Grafs Leben und Kunſt gleichermaßen darſtellt (Abb. 85). Nur als Landsknecht aber, als einer der auf ſoundſovielen Zügen dabei geweſen, dem dieſe ganze Lebensart und Lebensauffaſſung tief im eigenen Fleiſch und Blut ſteckte, war Urs Graf imſtande, die ſchlagend unmittelbaren Schilderungen aus dem Kriegs- und Lagerleben ſeiner Zeit zu geben, die den größten und wertvollſten Teil ſeines zeichneriſchen Werkes ausmachen (Abb. 86 u. 87). In den langen Friedensmonaten, da er ruhig in Baſel ſitzen und ſeinem Handwerk obliegen mußte, muß es ihn immer wieder gelockt haben, wenigſtens in bildlicher Vorſtellung in den flotten und lebensfrohen Kreis ſeiner Kriegsgeſellen und -geſellinnen ſich zurückzuverſetzen. Und ſo entſtanden denn aus lebendigſter Erinnerung heraus — der auch wohl direkte Naturſkizzen zu Hilfe kamen — die lange Reihe dieſer prahleriſch prächtigen Bannerträger, dieſer Söldner und Hauptleute in ihrem martialiſch ſtraffen kraftbewußten Gebaren, dieſer drallen, luſtig und ſchamlos aufgeputzten Lagerdirnen, Einzelfiguren bald in friſch herausgegriffenen momentanen Bewegungen, bald zuſammengefügt zu dramatiſch lebensvollen Gruppen und Szenen. Man darf wohl ſagen, daß für die Darſtellungen aus dieſem Stoffgebiet dem Basler Goldſchmied unter all ſeinen Zeitgenoſſen der erſte Platz gebührt, und daß auch nachmals bis herab zu ſeinem Landsmann Hodler — der in ſeinen Kriegerbildern eine direkte Fortſetzung von Urs Grafs Kunſt gibt — nichts ähnliches von ſolcher Kraft und Lebensfülle geſchaffen worden iſt. Sehr charakteriſtiſch und durchaus entſprechend dem gegenſtändlichen und Stimmungsinhalt der Blätter, iſt auch der zeichneriſche Strich, die ganze formale Ausdrucksweiſe etwas oberflächlich und derb, aber ungemein ſaftig, flott und von einer erſtaunlichen Sicherheit der Wirkung.



Abb. 87. Urs Graf, Federzeichnung. (Im Basler Kupferſtichkabinett.)

Die Zeichnungen für den Holzſchnitt, darunter auch einige Büchertitel mit mythologiſchen Gegenſtänden, laſſen die in den freien Zeichnungen angeſchlagenen Töne weiterklingen (Abb. 90), unter Bevorzugung der ſchon von H. Baldung gepflegten Clairobskurtechnik (Abb. 88). Endlich ſind noch zwei kleine Ölgemälde Urs Grafs zu erwähnen, ein dekorativ gehaltenes, grotesk phantaſtiſches Bild

von S. Georgs Drachenkampf und, in feinerer Durchführung, ein vielfiguriges reichbelebtes Nachtstück, „Das wilde Heer“ (beide im Basler Museum).

Mit dem, was die beiden Holbein und Urs Graf hervorgebracht haben, ist aber in Basel die gesamte malerische Produktion keineswegs erschöpft; doch genügt es, die übrigen Leistungen dieser Zeit nach sachlichen Gruppen geordnet kurz anzuführen, da künstlerische Persönlichkeiten von ausgesprochener Selbständigkeit uns dabei nicht weiter begegnen.

Von Wandmalereien werden uns außer dem Holbeinschen Zyklus noch zwei andere Stücke aus dem Rathaus genannt, wovon das eine, ein „Jüngstes Gericht“, im Verbindungsgang zwischen dem vordern und hintern Gebäudetrakt, 1519 von Hans Dyg gemalt, noch jetzt, allerdings unter vielfach entstellenden Übermalungen, erhalten ist, während das andere, ein 1528 ausgeführtes Freskobild des Munatius Plancus, des angeblichen Stadtgründers, vermutlich einer der verschiedenen Umbauten zum Opfer fiel.

Für das Rathaus wurde auch das Hauptdenkmal der Basler Glasmalerei jener Jahre ausgeführt, die prachtvolle Serie der eidgenössischen Standesscheiben, die sich über beide lange Fensterreihen des jetzigen Regierungsratssaales wie ein funkelndes, farbensprühendes Edelsteingeschmeide hinziehen. Der angesehenste Glasmaler Basels, Anthony Glaser hat um 1519—20 diese Scheibenfolge ausgeführt, in der er sich als hervorragend gewandten Techniker dokumentiert, während er als Künstler in völliger Abhängigkeit von Hans Holbein und Urs Graf sich bewegt, und zugleich in der einrahmenden Ornamentik noch durchaus in den krausen vegetabilischen Formen der Spätgotik befangen ist. Den Rathausscheiben nahe verwandt und wohl ziemlich gleichzeitig ist ein prächtiges dreiteiliges Glasgemälde mit der Verkündigung und dem von Putten gehaltenen Basler Wappen im Mittelfenster des Chors von S. Leonhard, sowie die bekannten Scheiben in den Kirchen von Liestal und Meltingen. Von den zahlreichen Glasgemälden, zu denen Hans Holbein die Visierung geliefert, hat sich nur ein einziges nachweisen lassen, die Wappenscheibe eines Abtes von Murbach (datiert 1520), von einer prächtigen, reichfigurierten Renaissancearchitektur umrahmt (Basel, Privatsitz). Dagegen stehen Holbein



Abb. 88. Urs Graf, Satyr und Nymphe. Clairobskurholzschnitt.

sehr nahe und dürfen wenigstens indirekt irgendwie auf Vorzeichnungen seiner Hand oder seiner Werkstatt zurückgeführt werden, die schöne Madonnenscheibe von 1519 im Historischen Museum (Abb. 89) und mehrere Scheiben mit Heiligenfiguren aus der berühmten Serie des aargauischen Klosters Wettingen.

Auch von den schon oben den Wappenscheiben an die Seite gestellten Miniaturbildern im Matrikelbuch der Universität (Öffentl. Bibliothek) wären aus dieser Zeit noch einzelne anzuführen, wie das Rektorwappen zum Sommersemester 1515 und die beiden Titelblätter von 1523, wo die kraftvolle Renaissancearchitektur der Einrahmungen ebenso wie die antikisierenden Figuren der Wappenhalter sich der Holbeinschen Art aufs nächste anschließen. Hier wäre dann auch anzureihen eine Gruppe von fünf dekorativen Bildern holbeinischen Stiles, jedes mit der Halbfigur eines antiken Weisen unter reicher Renaissancenische, Überreste wohl einer größeren Folge, die ehemals die Oberwände eines Saales geschmückt haben mag, in der Art wie dies in einzelnen oberitalienischen Schlössern noch an Ort und Stelle zu sehen ist (eines dieser Bilder im Basler Museum, die andern in der Sammlung Bachofen ebenda und im Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin). Die Basler Kunstsammlung besitzt endlich noch ein Ölporträt dieser Zeit, das Bildnis eines Jünglings in modischer Tracht inmitten einer reichen Architekturszenerie, bezeichnet H. F. 1524 (ein zweites nahe entsprechendes Porträtbild von derselben Hand hängt in der Wiener Galerie). Außerdem existieren (in Basel, Berlin u. a.) einzelne Handzeichnungen und Holzschnitte mit derselben Signatur, in denen die malerisch krause, lockere Handweise des anonymen Künstlers noch vorteilhafter sich ausspricht, zugleich aber auch seine starke Abhängigkeit von allen führenden Meistern des oberrheinischen Kunstkreises, von Ambrosius Holbein, Urs Graf und Grünewald insbesondere, deutlich wird. Außer diesem einen Monogrammisten H. F., der vermutlich als Hans Funk, Sohn des berühmten gleichnamigen Glasmalers von Bern zu erkennen ist, führt in Basel noch ein zweiter Meister dieselbe Signatur, Hans Franck von Bubendorf, der seit 1503 in Basel ansässig, 1515 am Zug nach Marignano teilnahm und vor 1522 starb. Als Beispiel seiner etwas schwächlichen, eng an Ambrosius Holbein sich anlehnenden Zeichenweise sei das zierliche Rundbildchen eines Parisurteils (1518) im Basler Kupferstichkabinett



Abb. 89. Madonnenſcheibe. (Im Hiſtor. Muſeum.)

genannt. Ebendort findet ſich auch die große aber etwas derbe Porträtzeichnung eines Jünglings mit der Bezeichnung C. H. 1529, ein merkwürdig frühes Beiſpiel für die in der weiteren Holbeinſchule bereits herausgebildete, breite, grobſchlächtige Auffaſſung und Darſtellungsweiſe, die im nächſtfolgenden Zeitabſchnitt zur allgemeinen Herrſchaft gelangen wird.

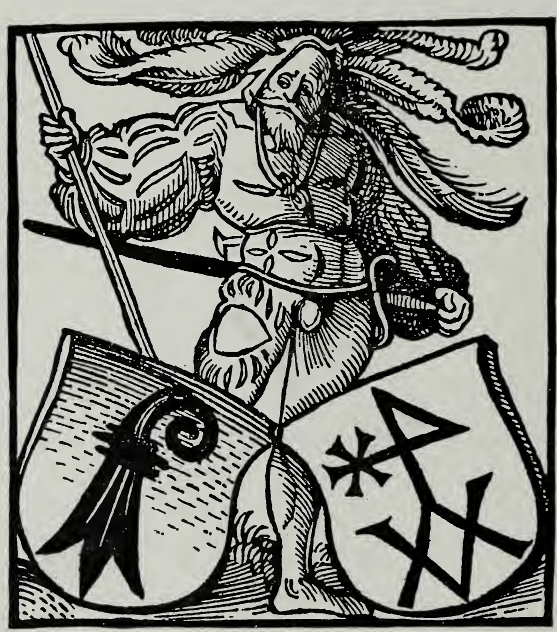


Abb. 90. Urs Graf, Buchdruckerſignet des Thomas Wolff.

III. HOCHRENAISSANCE UND BAROCK

A. ARCHITEKTUR UND PLASTIK

DIE Frührenaissance, die seit den 1530er Jahren mit einzelnen monumentalen Zierbauten und Baugliedern in Basel sich vorgestellt hatte, war doch keineswegs imstande gewesen, die allgemeine architektonische Ausdrucksweise rasch und eingreifend umzugestalten. Und so lebt auch während der ganzen zweiten Hälfte des Jahrhunderts in der Gesamtanlage der Hauptbauten wie in allen Profilierungen und sonstigen gangbaren Einzelheiten das alte gotische Herkommen prinzipiell unangefochten weiter; oft ganz rein, oft in naiver Mischung mit einzelnen Formelementen des neuen Stils.

Das 1563 datierte, ehemals „Zum Kranichstreit“ benannte Bürgerhaus Rheinsprung 7 zeigt über den gotisch profilierten Fenstereinrahmungen des Hauptgeschosses eine Bekrönung von zierlichen Muschellünetten in strenger Renaissance. Zehn Jahre später entstand unter Einbeziehung der alten Klosterkirche zum Gnadenthal der mächtige Bau des neuen Kornhauses, der in seinem ganzen Charakter wie in den meisten Einzelheiten noch völlig mittelalterlich anmutete. Seine flotte Zinnengiebelsilhouette ist, freilich in akademisch verkümmerter Nachbildung, an der in neuerer Zeit auf demselben Areal errichteten Gewerbeschule wiedererstanden, wo auch die spätgotisch umrahmte Inschrift- und Wappentafel, die das ehemalige Hauptportal bekrönte, wieder eingemauert worden ist. Als ein rechtes Prunkstück reichster Spätgotik präsentierte sich aber das um 1580 errichtete Kaufhaus, das ebenfalls erst vor wenigen Jahrzehnten dem neuen Gebäude der Hauptpost weichen mußte, wobei aber doch einige schöne Fenster und Bogeneinfassungen und namentlich das prachtvolle Hauptportal in den Neubau hinübergenommen wurden. Dieses Portal (Abb. 91) mit seiner weitgespannten, in gotischem Geschmack vierfach gebrochenen Rundung ist wie umkränzt von einer breiten Bordüre von Rundstäben, die büschelweise ausgestreut, sich kunstvoll und fast unentwirrbar durcheinander flechten, um sich am Ende doch wieder in klarer Regelmäßigkeit auseinanderzulösen, wobei der Beschauer



Abb. 91. Hauptportal des alten Kaufhauses, jetzt im Hof der Hauptpost.

den Eindruck einer vielstimmigen, volltönenden Polyphonie zu empfinden vermeint. Ähnliche, etwas einfachere Modulationen klangen und klingen zum Teil noch jetzt um die flachen Arkadenbogen und Fenster des Hofes weiter. Eine in nächstverwandter Art zierlich umrahmte Haustür vom Jahre 1573 findet sich im Hof des Hauses „Zum Ringelhof" an der Petersgasse.

Aber auch das Rathaus erhielt um dieselbe Zeit (1581) noch

ein prächtiges reingotisches Zierstück eingebaut, die Wendeltreppe im Vorzimmer des Regierungsrates mit dem sie umschließenden, zierlich durchsichtigen Gehäuse von spitzbogigen Arkaden, Maßwerk, Wimpergen und Fialen, das sich dem danebenstehenden reichen Portal von 1512 in völliger Harmonie angliedert (s. o. Abb. 28). Noch etwas später aber (1606/07) baute man links neben das alte Rathaus den Kanzleiflügel, der in seinem Stil und Formencharakter dem alten Hauptbau gleichfalls völlig homogen erscheint.

Und doch stand in nächster Nähe des Rathauses seit bald 30 Jahren ein Gebäude, das als eines der glänzendsten Beispiele des eigentlichen Zeitstils jener Periode, der vollerblühten Hochrenaissance, gelten darf. Die Fassade des Versammlungshauses der „Weinleute" am Markt, der „Geltenzunft", mit dem Datum 1578, ist in Basel der erste Bau, der in seiner Gesamtanlage wie in allen Einzelgliederungen ausschließlich die Elemente der klassisch-italienischen Architektur etwa im Charakter Seb. Serlios verwendet und nur in deren Gruppierung noch etwas die deutsche Eigenart zu Worte kommen läßt. (Abb. 92.) Die drei Geschosse sind durch Halbsäulen und kannelierte Pilaster gegliedert, wobei in der üblichen Weise die drei Ordnungen von unten nach oben sich ablösen; kräftige, streng geformte Gebälke sind dazwischengelegt, die Interkolumnien aber enthalten im Erdgeschoß schwere Bogenöffnungen, im ersten Geschoß dreiteilige, von Pilastern gestützte, von flachen Volutengiebeln bekrönte Fenster, im Obergeschoß solche mit zweigeteilter Öffnung, von großen Rundbogen überspannt, die mit Muschellünetten ausgefüllt sind.

Gleichzeitig oder wenig später als dieser halböffentliche Bau erhielt aber auch schon ein Privathaus, der „Spießhof" am obern Heuberg, eine ganz ähnliche, sogar noch etwas strenger und kräftiger gegliederte Palastfassade (wo z. B. die dreiteiligen Fenster der beiden Obergeschosse das sogen. Palladiomotiv mit rundbogig geschlossenem Mittelteil aufweisen). Sonst aber scheint diese in hohem Grade monumentale Bauweise in Basel keine Nachfolge und weitere Ausbreitung gefunden zu haben, wie überhaupt aus dem ganzen Verlauf des 17. Jahrhunderts kein einziges Bauwerk von irgendwie hervorragender Bedeutung anzuführen bleibt*).

*) Höchstens das alte „Mueshaus", jetzige Gewerbehalle, in der Spalenvorstadt wäre, trotz der neuerdings verdorbenen Fassade, noch zu nennen.

Dafür treffen wir im Innern der Häuser, an den Holzverkleidungen von Wand und Decke, an den Türeinfassungen der Hauptgemächer, selbst an größeren Möbelstücken, Truhen, Schränken, Büffets eine Art dekorative Architektur, wo in den reduzierten Größenmaßen und dem bequemen Material der auf das Üppige und Prunkvolle gerichtete Baugeist der Zeit sich ganz ungehemmt und prächtig hat ausleben können. Der ebengenannte Spießhof z. B. enthielt ursprünglich einen großen Saal mit prachtvoll geschnitzter schwerer Kassettendecke (um 1580) sowie ein kleineres Gemach von 1601 mit stolzen, säulengestützten Türeinfassungen und reichgegliedertem, von Intarsia und aufgelegter Flachornamentik belebtem Wandgetäfer. Beide Zimmer sind jetzt im Historischen Museum eingebaut, und ebendort hat auch der prächtigste Innenraum der Zeit, das Speisezimmer des üppigen Lukas Iselin aus dem Bärenfelser Hof, Aufstellung gefunden (ausgeführt 1607, Abb. 93). Hier sind Getäfer, Türrahmen und Decke zu einem völlig geschlossenen, streng einheitlichen Organismus zusammengefügt. Für Gemälde bietet solch ein Raum nirgends Platz, aber das Auge genießt die warme, farbig-stoffliche Schönheit des Holzes, die im Verein mit dem plastischen und architektonischen Reichtum der Gliederungen den Eindruck einer tieftonigen, satten, fast wollüstigen Pracht hervorruft. Aber eine derartig prunkhafte Ausgestaltung des gesamten Zimmergewändes scheint doch eine Ausnahme gewesen zu sein; im allgemeinen behandelte man die Wandflächen durchaus schlicht, mit einfacher Gliederung und höchstens flächenhaftem Schmuck, sammelte dann aber alle Kräfte für die Umrahmung der Türen, in denen eine verschwenderische Pracht von Säulenstellungen, Konsolen und Karyatiden, geschweiften Giebelfeldern, figurierten Reliefs und Ornamentbändern zusammengetragen wurde. Einige Hauptbeispiele haben sich erhalten. So die Tür aus dem Saal der Spinnwetternzunft von 1593 (Histor. Museum, Spießhofsaal) und im Rathaus die von Franz Pergo 1595 verfertigte Tür des Regierungsratssaales, sowie die wohl etwas später entstandene, noch prunkvollere Tür, die jetzt im Vorzimmer des großen Rats ihren Platz hat (Abb. 94). Aber auch die äußeren Haustüren der Patrizierwohnungen erhielten gelegentlich eine ähnlich luxuriöse Ausstattung, wie das 1615 datierte Portal des Hauses „Zum schwarzen Rad" aus der Steinenvorstadt (jetzt im Histor. Museum)



Abb. 92. Die Geltenzunft am Markt.

beweiſt (Abb. 95), wo ſehr bezeichnenderweiſe die ſchreinermäßige, flachgeſchnörkelte Holzornamentik der ebengenannten Arbeiten auch für den Schmuck der ſteinernen Einfaſſung beſtimmend geworden iſt.

Jedoch das ſchönſte und reichſte Stück aus dieſer ganzen Reihe iſt der große, vielplätzige Magiſtratsthron, die „Häupterſtühle“

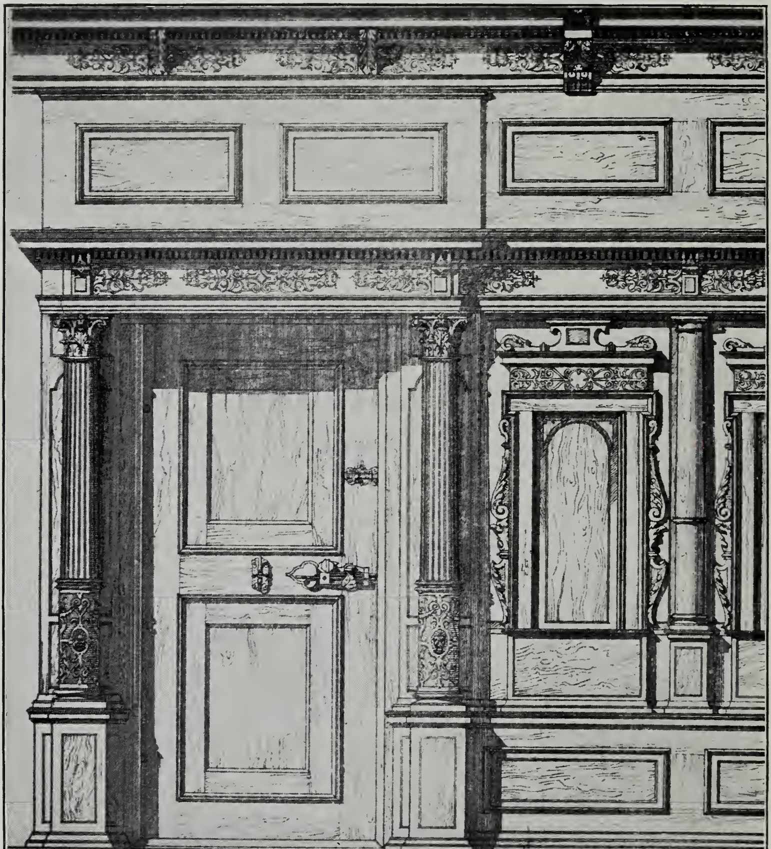


Abb. 93. Türrahmen und Wandverkleidung eines Zimmers aus dem Bärenfelſer Hof. (Hiſtor. Muſeum, nach Heyne-Bubeck.)

(Abb. 96), die 1598 als Geſchenk der Kirchenbehörde an den Rat der Stadt, zum Dank für die in dieſem Jahr zum Abſchluß gebrachte große Münſterreſtauration in dieſer Kirche aufgeſtellt wurden. Sie ſind das gemeinſame Werk dreier Meiſter, des Hans Walther, des Conrad Geyger und des Franz Pergo (eigentlich Parregod aus Pruntrut), desſelben, der ſchon die ſchöne Tür im Regierungsratsſaal ausgeführt und dem der Rat bei ſeinem Eintritt ins Bürger-

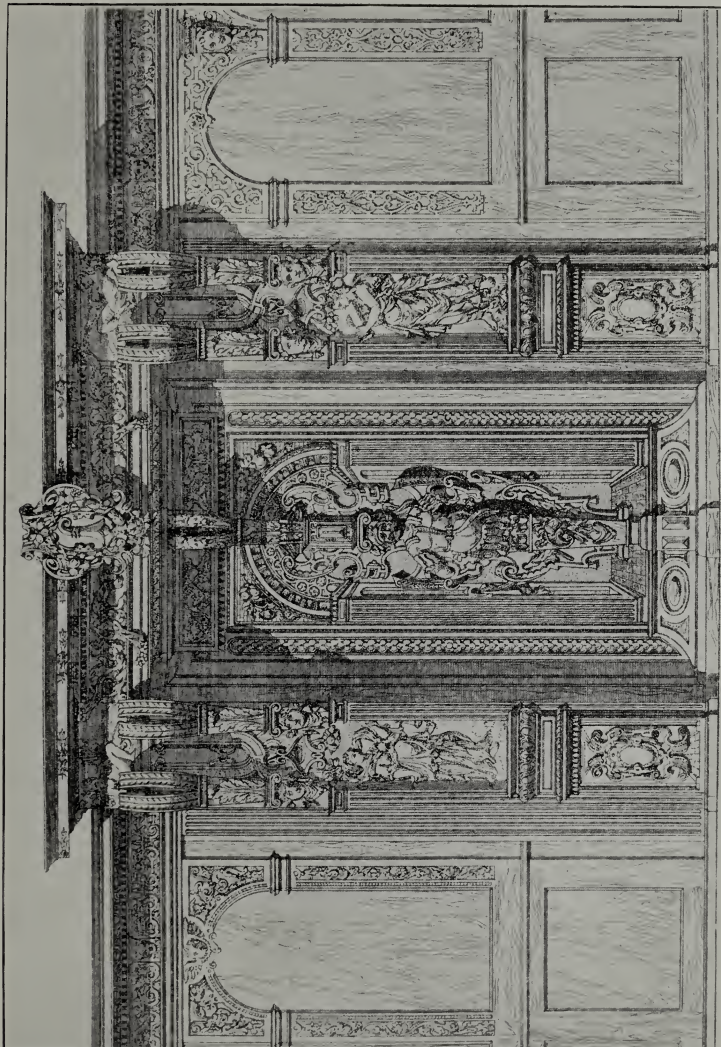


Abb. 94. Holzgeſchnitzte Prunktür und Wandgetäfer im Rathaus.

recht 1593 „um ſeiner Kunſt willen“ die Hälfte der Gebühren erlaſſen hatte. An ſchwelgeriſch reicher Schmuckpracht iſt dieſem Geſtühl — das übrigens einige Jahre ſpäter im Chorgeſtühl der Abtei Beromünſter ein nahe verwandtes Gegenſtück fand — in Baſel nur ein Werk zu vergleichen, das freilich im Gegenſatz zu den bei allem Reichtum geſchmackvollen Häupterſtühlen ſchon ins ſchwülſtig Überladene ausſchweift: der große Prunkſchrank, den der berühmte Sammler Remigius Fäſch 1619 zur Aufbewahrung einzelner Teile ſeines Kunſtkabinetts anfertigen ließ und der jetzt gleichfalls im Hiſtoriſchen Muſeum, im Iſelinzimmer, aufgeſtellt iſt. Nur erwähnt ſeien daneben als ſchlichtere, mehr architektoniſch geſtaltete Stücke die Truhe von 1599 im Spießhofſaal und ein ebendort aufgeſtellter Schrank, deſſen Vorderſeite mit gravitätiſchen Säulenſtellungen verziert iſt.

Eine Gruppe für ſich innerhalb dieſer Gattung dekorativer Architektur bilden die Epitaphien und Inſchrifttafeln und die Brunnen. Es darf wohl auffallen, daß auch unter dieſen architektoniſchen Kleinarbeiten, bei denen die Renaiſſance am erſten Fuß gefaßt und bald zur Regel geworden zu ſein ſchien, doch noch bis in die zweite Hälfte des Jahrhunderts hinein einzelne Beiſpiele des alten Stils ſich verfolgen laſſen. So die zwei nahverwandten Grabtafeln des Hieron. Froben im Münſterkreuzgang (1563) und des Heinrich Falkner (1566) an S. Theodor, beide mit rein gotiſch geſchnittener Umrahmung und bekrönt von ineinandergeſchlungenen Fialen. Daneben ſind freilich die Renaiſſancearbeiten dieſer Art weit in der Überzahl. Nur einige beſonders markante Stücke ſeien hier genannt: die Amerbachſche Wappentafel (1550) und die eines Abtes von S. Blaſien vom ehemaligen Bläſerhof, beides Stücke von prachtvoll ſaftiger, dekorativer Wirkung (Hiſtor. Muſeum); dann im Münſterkreuzgang die zwei kleinen, faſt identiſchen Epitaphien des Caelius Secundus und Auguſtinus Curio (1567 und 1569) in Tabernakelform mit ornamentgeſchmücktem Sockel, kannelierten Pilaſterchen und Gebälk, darüber in geſchweiftem Volutengiebel das Wappen. Ganz ähnlich die im frühen 17. Jahrhundert daneben aufgeſtellten Denkſteine des J. J. Grynäus und ſeiner Töchter. Stattlicher aber als alle dieſe muß in ſeiner vollſtändigen Geſtalt das Monument der Eliſabeth Peyer († 1576) in S. Peter (Vorraum am ſüdlichen Eingang) ſich



Abb. 95. Portal des ehemaligen Hauſes zum „Schwarzen Rad“. (Hiſtor. Muſeum.)

ausgenommen haben; erhalten hat sich davon nur die Inschrifttafel mit zwei kleinen, ideal gewandeten Karyatiden zur Seite.

Drei Brunnensäulen aus dem 17. Jahrhundert haben im Historischen Museum Aufstellung gefunden (vom Fischmarkt, vom Burghof, aus einem Haus an der Hebelstraße, dat. 1681), denen als viertes Beispiel der Brunnen in der Steinenvorstadt (1672) sich anreiht. Alle erscheinen sie als direkte Weiterbildungen der oben geschilderten Frührenaissancebrunnen, wobei nur Aufbau und Profilierung, sowie die ornamentalen und figürlichen Schmuckteile gleichmäßig in einen mehr derben und schwülstigen Charakter sich umgeformt haben.

Auch jetzt noch werden die Brunnen gelegentlich mit statuarischen Figuren bekrönt: der Steinenbrunnen trägt einen geharnischten Bannerträger, der Brunnen von 1681 eine Pomona; doch zeigen diese Beispiele in erschreckender Weise, wie sehr die figurale Rundplastik, seitdem die kirchlichen Aufgaben dieser Art aufgehört, in Verfall geraten war; denn auch was sonst noch in Basel unter dieser Rubrik anzuführen ist, der Neptun über dem Wandbrunnen im Hof der Schmiedenzunft und die verstümmelte Simsonfigur aus dem Haus „Zum obern Samson" (erbaut 1575 durch Felix Platter) im Historischen Museum, kann künstlerisch keine allzugroße Bedeutung beanspruchen. Das einzige hervorragende Werk dieser Zeit aber, das steinerne Standbild des Munatius Plancus am Aufgang der Treppe im Rathaushof (1580, Abb. 97), ausgezeichnet durch sorgfältige Arbeit und kräftig dekorative Wirkung, gehört einem aus Straßburg eingewanderten Bildhauer Hans Michel an; er stiftete die Figur zum Dank für das ihm als bewährtem Künstler unentgeltlich verliehene Bürgerrecht.

Gänzlich ausgestorben ist in Basel auch die Kleinplastik in Holz und Elfenbein, und nur die Goldschmiedekunst bietet etwelchen Ersatz, indem sie ihre Prunkgefäße stets mit figürlichem Schmuck reichlich ausstattet, oft auch geradezu in Gestalt von menschlichen oder tierischen Figuren und Gruppen bildet. Die Schatzkammer des Historischen Museums, in der auch die Silberschätze der einzelnen Zünfte deponiert sind, enthält eine Reihe trefflicher Beispiele dieser Art. Ich nenne als frühes, noch an die vorausgehende klassische Periode anknüpfendes Stück einen silbervergoldeten Prunkdolch von 1572, aus Amerbachischem Besitz (Abb. 98), wo auf

der breiten Scheide eine Totentanzgruppe in ausgeſchnittenem Flachrelief gegeben iſt, die auf eine noch erhaltene Vorzeichnung H. Holbeins zurückgeht; dann ein prächtiges Trinkgeſchirr, um 1600 von dem Goldſchmied Bernhard Koch gefertigt, in Geſtalt einer zierlichen Reitergruppe (Abb. 99), Ritter Georg in prächtiger Renaiſſancerüſtung, auf einem ſich bäumenden Pferd, den Drachen bekämpfend. Ungefähr in dieſelbe Zeit gehört ein Becher aus dem Beſitz der Weinleutenzunft, aus der Werkſtatt des Daniel Gemuſeus. Er beſitzt die Form des Zunftemblems, der Weingelte, und iſt mit zwei feinen Reliefſtreifen mit Figurenſzenen, wie ſie auf den Kupferſtichen der „Kleinmeiſter“ vorkommen, geſchmückt. Beachtung verdient auch der große goldene Zunftbecher der Kleinbasler Geſellſchaft „Zum Rebhaus“, in der Geſtalt eines prächtigen ſchreitenden Löwen, der in der einen Vorderpranke das Rebmeſſer hochhält, mit der andern ſich auf einen Rebenaſt ſtützt, eine Arbeit des Goldſchmieds Jakob Birmann vom Jahre 1637. Dies iſt aber ſchon die Zeit, wo der



Abb. 96. Detail aus den ehemal. „Häupterſtühlen“ des Münſters. (Hiſtor. Muſeum.)

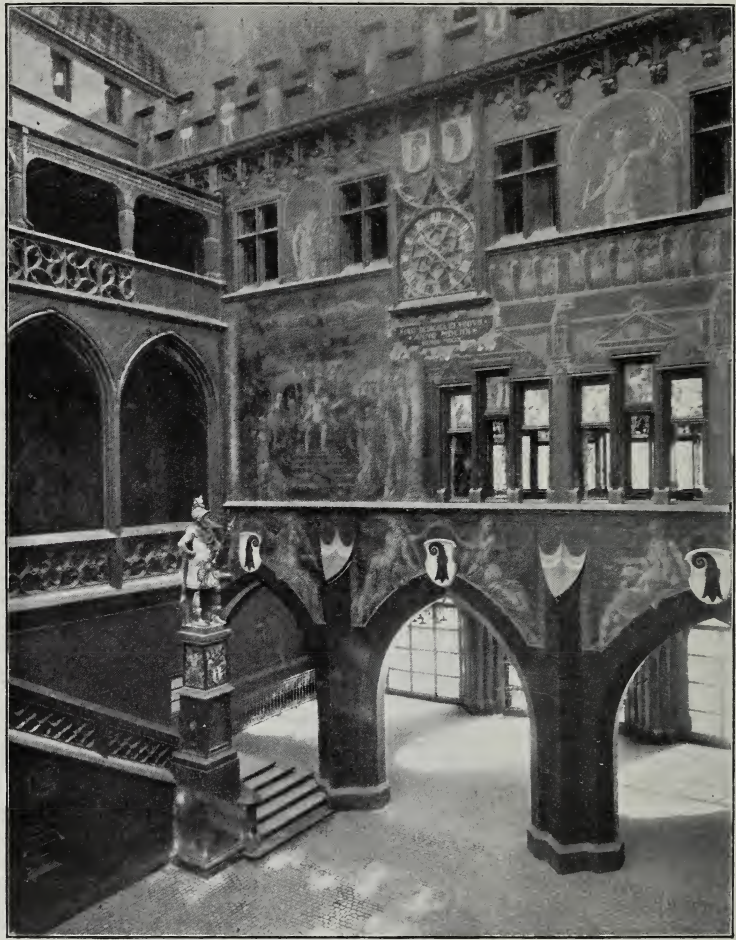


Abb. 97. Rathaushof mit den Wandbildern von Hans Bock und der Statue des Munatius Plancus.

bedeutendste Basler Goldschmied im 17. Jahrhundert in den Vordergrund zu treten beginnt, Sebastian Fechter d. Ä. (1611—1692). Aus der Reihe der von ihm noch erhaltenen Werke seien hier nur einige besonders bemerkenswerte Stücke im Historischen Museum hervorgehoben: ein silberner Deckelhumpen, auf dessen breitum-

laufendem Reliefband ein Tritonenkampf ausgedrückt iſt, ein bauchiger Pokal mit einzelnen Blumen geziert und von einem Putto getragen, endlich zwei Nautilusſchalen, deren kleinere auf einem Delphin ruht, die größere von einem römiſchen Krieger geſtützt wird, der den Wappenſchild der Safranzunft hält. Aber Sebaſtian Fechter iſt nur ein Glied, allerdings das hervorragendſte einer ganzen Goldſchmiededynaſtie dieſes Namens, von der während eines Zeitraums von 170 Jahren nicht weniger als 13 verſchiedene Meiſter in Baſel tätig geweſen ſind.

B. MALEREI UND GRAPHISCHE KUNST

Die Malerei, ſeit der Reformation aus ihrem Hauptbetätigungsgebiet, der Behandlung kirchlicher Aufgaben, hinausgedrängt, konzentriert ſich dafür mit zunehmendem Eifer und Erfolg auf die verſchiedenen, bisher zum Teil kaum erkannten Möglichkeiten profaner Kunſtübung. So nimmt nun die Glasmalerei, wenigſtens äußerlich, numeriſch, einen ſtarken Aufſchwung. Auch Aufträge zu monumentalem bildlichem Wandſchmuck bleiben nicht aus, und endlich regt ſich gegen Ausgang des Jahrhunderts und mehr noch im darauffolgenden 17. das Intereſſe an graphiſchen Blättern, wobei an Stelle des mehr und mehr ausartenden und zurücktretenden Holzſchnitts der Kupferſtich, ſowie als noch geſchmeidigeres Ausdrucksmittel die Radierung Boden gewinnen. Und hier ſind vor allem zykliſche Folgen, in denen gewiſſe allgemeine Themata deſkriptiv oder epiſch erzählend durchbehandelt werden, für den herrſchenden Zeitſtil und Geſchmack charakteriſtiſch.

Auf dem Gebiet der Glasmalerei tritt uns ein ganzer Schwarm von Meiſtern entgegen, von



Abb. 98. Prunkdolch mit Totentanzdardarſtellung nach H. Holbein. (Hiſt. Muſ.)



Abb. 99. Ritter Georg im Drachenkampf. Silbernes Trinkgeschirr von Bernhard Koch. (Histor. Museum.)

denen als die besten und meistbeschäftigten Vertreter der Gattung die Brüder Balthasar und Matheus Han, Ludwig Ringler — alle drei Söhne von aus Süddeutschland zugewanderten Glas-

malern —, Hans Georg Riecher, H. Jakob Plepp und sein Schüler Ieronimus Vischer genannt seien. Neben ihnen sind aber auch die großen Schweizer Meister Tobias Stimmer und Christof Murer gelegentlich zu Arbeiten herangezogen worden, während gleichzeitig die Basler Glasmaler nicht unbedeutende ausländische Aufträge zu erledigen hatten, wie L. Ringler, der 1563 für den Kaiser eine zusammenhängende Folge von Scheiben nach Innsbruck lieferte. Zahlreiche Visierungen (meist im Basler Kupferstichkabinett) haben sich aus den Werkstätten dieser Meister erhalten, außerdem begegnen uns eine fast ungebührlich reiche Fülle ausgeführter Arbeiten in den öffentlichen und privaten Sammlungen Basels, größere einheitliche Serien noch in situ in den Sälen des Schützenhauses und der Schmiedenzunft. Die ganze Gruppe der Basler Glasmaler steht durchaus im Bann des italienisch-niederländischen Manierismus dieser Zeit, aber gleichzeitig bis gegen Ausgang des 16. Jahrhunderts in vielfacher Abhängigkeit von der Holbeinschule. Aber gerade in der dadurch nahegelegten Vergleichung mit dem klassisch strengen Stil der Werke aus dem ersten Drittel des Jahrhunderts stellt diese Kunst in ihrer ganzen Auffassung, Geschmacks- und Darstellungsweise eine bedenkliche Verrohung dar, ein schon fast hoffnungsloses Auslaufen in banale, oberflächliche Routiniertheit und schwülstige Überladung, und es bleibt nur bei den bessern Vertretern die Möglichkeit einer flott dekorativen, saftigen und schwungvollen Wirkung des Figürlichen sowohl wie der architektonisch-ornamentalen Umrahmungen, deren Motive in ganz ähnlicher Verwendung an den obengenannten prunkvollen, holzgeschnitzten Portalen vom Ausgang des Jahrhunderts wiederkehren. Dann aber wird in den gern reich ausgestalteten Kopfstücken, bisweilen sogar in den Hauptdarstellungen der Scheiben der Anlaß benützt, genrehafte Szenen inmitten wirklichkeitsgetreuer Interieurs oder landschaftlicher Umgebung eingehend und mit frischem Realismus zur Darstellung zu bringen, wodurch auch schon ein für die Zukunft bedeutsamer Weg aus der sonstigen manierierten Verflachung hinaus gefunden und eingeschlagen ist.

Allein, wie steht es nun mit der eigentlichen Malerei? Schon die Reihe der dafür in Betracht kommenden Meisternamen ist nicht gar groß, und ganz unverhältnismäßig gering ist die Zahl

und die künstlerische Qualität der uns aus dieser Epoche erhaltenen Werke. Der schon unter den Glasmalern aufgeführte Matheus Han hat im Auftrag des Rates verschiedene Wandmalereien vorwiegend dekorativen Charakters, wie es scheint, ausgeführt, von denen aber nichts auf uns gekommen ist. Ferner ist Jakob Klauser zu nennen, ein Züricher, der seit 1547 in Basel tätig war und vornehmlich als künstlerischer Berater und Unterhändler des großen Sammlers Basilius Amerbach Bedeutung gewonnen hat — er vermittelte u. a. die Rückgewinnung der nach Mühlhausen gelangten „Laus stultitiae" mit Holbeins Randzeichnungen —, während seine eigenen künstlerischen Arbeiten nur wenig Interesse bieten. Er hat verschiedene Porträts und Bücherholzschnitte ausgeführt; sein Hauptwerk, ein Freskenzyklus im Pfrundhaus von Mühlhausen, ist durch seinen Tod (1578) unterbrochen und später zerstört worden. Erheblicher ist der künstlerische Nachlaß seines Zeitgenossen Hans Hug Kluber, der 1555 mit 20 Jahren als Meister der Himmelzunft beitrat, nachdem er schon als junger Lehrling und Geselle bemerkenswerte Proben künstlerischer Begabung abgelegt hatte, wie mehrere Zeichnungen in Baldungs Art aus den letzten 1540er Jahren und die in Wasserfarben ausgeführten wirkungsvollen Porträts des Ehepaars Rispach von 1552 (in der Öffentl. Kunstsammlung) beweisen. Seine Bedeutung gründet sich auf eine Reihe von Porträtaufnahmen — besonders fein die große Aquarellstudie eines bärtigen Mannes im schwarzen Barett im Kupferstichkabinett, ähnlich tüchtige, mit der Feder gezeichnete Blätter im „Falknerschen Namenbuch" im Historischen Museum —, die eine interessante Zwischenstufe zwischen Holbein und Tobias Stimmer darstellen, und auf ein paar Überreste eines Skizzenbuches (Kupferstichkabinett) mit verschiedenen, ganz schlicht, aber sehr frisch und unmittelbar aufgefaßten figürlichen Studien, wohl aus der häuslichen Umgebung des Künstlers (eine säugende Frau, eine Wärterin, die das Neugeborene badet, das Köpfchen eines schlafenden Kindes u. a. m., Abb. 100). Weniger erfreulich, aber ein Zeugnis für das Ansehen, dessen sich Kluber als Künstler erfreute, ist die ihm 1568 vom Rat übertragene Restauration d. h. Übermalung der Totentanzfresken im Predigerkirchhof (s. o. S. 84), wobei er auf eigene Faust ein Bild des predigenden Oekolampad und zwei Totentanzszenen: der Tod, der den Maler



Abb 100. H. H. Kluber, Knabe am Fenſter. Aus e. Skizzenbuch. (Kupferſtichkabinett.)

und ſeine Gattin abruft — „Hans Hug Klauber, laß Malen ston, du mußt jetzunder mit mir davon“ uſw. — hinzufügte.

Aber eine noch hervorragendere Rolle als Kluber ſpielte nach

ihm sein Schüler Hans Bock, dessen Leben und Kunstwirken uns durch eine reichliche Anzahl meist fest datierbarer Werke und manche schriftliche Nachricht deutlich vor Augen gestellt ist. Geboren ist Hans Bock um 1550 in Elsaß-Zabern und zunächst in Straßburg unter dem Einfluß dort ansässiger niederländischer Manieristen ausgebildet; aber 1571 arbeitet er bereits in Klubers Werkstatt in Basel, wo er bald danach sich in Zunft und Bürgerrecht einkaufte und einen eigenen Hausstand begründete. Das ihm schon in der Straßburger Lehrzeit eingewöhnte Nachzeichnen nach Werken der italienischen Hochrenaissance und der Antike, deren Vorbilder ihm wohl durch Kupferstiche vermittelt wurden, hat er auch in reifen Jahren noch gern geübt und damit seiner Kunst trotz aller ausschweifenden Tendenzen der Zeit immer wieder einen festen Halt und eine gewisse klassizistische Läuterung zugeführt. Aber auch die in Basel erhaltenen mittelalterlichen Kunstdenkmäler fesselten sein Interesse, wie die sorgfältigen Nachzeichnungen nach einzelnen Gruppen aus dem Totentanz und nach der Steinfigur Rudolfs von Habsburg im Seidenhof bezeugen. Unter seinen selbständigen Arbeiten stehen zunächst Porträts, darunter einige große Repräsentationsstücke in ganzer Figur (Abb. 101), im Vordergrund. Aber interessanter als diese sorgfältigen, dabei manchmal recht trockenen Elaborate erscheinen seine Kompositionen allegorischen und mythologischen Inhalts, wie deren manche unter seinen Zeichnungen im Kupferstichkabinett zu finden sind (Darstellungen der vier Jahreszeiten, wo die Szenerie des „Winter" [Abb. 102] ein Stadtbild von Basel mit dem zugefrorenen Rhein bringt, Diana und Aktäon, ein paar prächtige Rahmenkartuschen mit reichbewegten Idealfiguren u. a. m.), wie er sie aber bald auch in Tafelgemälden und großen Wandbilden auszuführen bekam. Gleich aus den ersten Basler Jahren datieren ein paar Entwürfe zu gemalten Hausfassaden, wo die Holbeinschen Vorbilder unverhohlen benutzt, aber in den schweren, schwülstig bombastischen Zeitstil übertragen sind. 1586 malt er im Auftrag des Basilius Amerbach zwei große Ölbilder, Allegorien des Tages und der Nacht, jedes ein Gewimmel aufdringlich bewegter nackter Leiber unter phantastischen Beleuchtungseffekten. Von der städtischen Behörde war er schon früher (1579) mit der Aufgabe betraut worden, einzelne besonders beschädigte Teile des Holbeinschen Freskenzyklus im



Abb. 101. Hans Bock, Porträt des Dr. Felix Platter, Professors der Medizin in Basel. (Kunstsammlung.

Großratsſaal durch Leinwandkopien, die vor den Originalen aufgehängt wurden, zu erſetzen. Jetzt, 1592, berief man ihn, an der Faſſade und im Innern des Münſters eine Reihe allegoriſcher und bibliſcher Wandbilder auszuführen, ein Unternehmen, das jedoch, nicht zum wenigſten wegen der üppigen, in nackten Figuren und heidniſchen Allegorien ſchwelgenden Kunſtweiſe Bocks, das heftigſte Ärgernis der Kirchenbehörden erweckte, deren unaufhörliche Proteſte ſchließlich dazu führten, daß Bock ſeine Arbeit abbrechen und das Ausgeführte wieder übertünchen mußte.

Erſt 15 Jahre ſpäter wurde dem Maler ein allerdings reichlich vollgültiger Erſatz für die ihm am Münſter verloren gegangene Gelegenheit geſchaffen durch den ebenſo ehrenvollen und noch umfangreicheren Auftrag auf die Ausmalung des Rathauſes. Es entſtand hier in den Jahren 1608 bis 1612 der große Komplex von dekorativen Figuren, von altteſtamentlichen, mythologiſchen und allegoriſchen Szenen, der ſich über die Mauerflächen der Faſſade und des Hofes (vergl. Abb. 97), wie über die Wände der unteren Halle und der Verbindungsgalerie ausbreitet, und der trotz der recht derben und ſummariſchen Ausführung dieſer Bilder — davon freilich manches auf das Konto der mitarbeitenden Söhne des Meiſters gehören mag — den Ruhm Hans Bocks bis auf unſere Zeit lebendig erhalten hat. Neben ſeiner Malerei hatte ſich Bock aber auch in geometriſche und geodätiſche Studien eingelaſſen, und namentlich in ſpäteren Jahren, wo ihm in der Malerwerkſtatt die vier Söhne mehr und mehr an die Hand gehen konnten, übernahm er gern auch Arbeiten ſolcher Art; ſo ſchon 1588 die große kartographiſche Vermeſſung des geſamten Basler Stadtgebiets. An künſtleriſchen Arbeiten ſcheint er nach Abſchluß der großen Rathausgemälde nicht viel Bedeutendes mehr in Angriff genommen zu haben, nur von der 1619 vollendeten Bemalung des Rheintors erfahren wir noch; bald danach, im Jahre 1623, iſt er geſtorben.

Inzwiſchen aber hatte Baſel auch ſchon das Aufgehen eines neuen, weſentlich feiner gearteten Künſtlergeſtirns erleben dürfen, deſſen Kräfte freilich nicht ſowohl der Malerei als der graphiſchen Kunſt zugute kommen ſollten. Aus einer behäbigen Kleinbasler Familie, als Sohn eines Sägemüllers und ſpäteren Ratsherrn der Spinnwetternzunft, wurde 1593 Matthäus Merian geboren, der



Abb. 102. H. Bock, „Der Winter“. Federzeichnung mit Kreide auf dunkelfarbigem Papier, datiert 1572.

nachmals durch ſeine eigene reichbegabte und unternehmungsluſtige Künſtlertätigkeit, wie als Haupt einer ganzen Künſtlerfamilie und eines in ihr ſich forterbenden berühmten Kupferſtichverlags ſeinen Namen zu ungewöhnlich hohem und weitreichendem Anſehen bringen ſollte. Zwar der nach außen hin beſonders glänzende ſpätere Teil von Merians Leben und Wirken gehört Baſel nicht mehr an, aber ſeine, künſtleriſch betrachtet, weit intereſſantere und wertvollere Frühzeit iſt in die heimatliche Scholle mit vielen Wurzeln verwachſen und noch lange über die Zeit ſeines Dortverweilens hinaus bleibt er als Gebender und Empfangender mit dem Basler Kunſtkreis auf das engſte verbunden. Und doch waren es, abgeſehen von der früheſten Jugend, nur wenige Jahre, die er in Baſel verlebt hat. Schon die erſte Lehrzeit führte ihn auswärts, nach Zürich, ſpäter nach Straßburg und von da weiter nach Paris. Erſt 1615 fand ſich der Zweiundzwanzigjährige als ein ſeines Handwerks ſicherer, vielſeitig bewanderter und bewährter Künſtler wieder in der Heimat ein, wo ihm ſogleich ein ehrenvoller öffentlicher Auftrag zufiel. Der von Hans Bock ſeinerzeit aufgenommene detaillierte Grundplan der Stadt ſollte als Proſpekt aus der Vogelperſpektive umgezeichnet und im Kupferſtich vervielfältigt werden, wofür man bis dahin nach einer geeigneten Kraft ſich vergeblich umgeſehen, bis Merian, der bereits mit einem Proſpekt von Paris eine ähnliche Aufgabe gelöſt hatte, in Baſel eintraf und die Arbeit übernahm. In kurzer Friſt war ſchon die erſte Aufzeichnung vollendet, von der der Künſtler dem Rat eine ſaubere Kopie überreichte (jetzt im Hiſtor. Muſeum; in Fakſimile veröffentlicht von der Hiſtor. Geſellſchaft); im nächſtfolgenden Jahr, da Merian ſeine Wanderſchaft noch einmal weiter fortgeſetzt und in Oppenheim in der Stecherwerkſtadt von De Bry Beſchäftigung gefunden hatte, bot ſich ihm dann Gelegenheit, das Stadtbild in einer noch eingehenderen, maleriſch feineren und wirkungsvolleren Neubearbeitung auf vier mächtig große Kupferplatten zu übertragen und zum Druck zu befördern. Aber noch fanden Merians Wanderjahre nicht ihr Ende; noch einmal treibt es ihn nach Paris und Belgien, und in Köln arbeitet er als nun ſchon bekannter Spezialiſt auf dieſem Gebiet wieder einen großen Stadtplan aus. Nach Oppenheim zurückgekehrt, vollzieht er die wohl ſchon ſeit einer Weile projektierte Ehe mit der Tochter ſeines Prinzipals, aber

nur um daraufhin aus der Firma seines Schwiegervaters auszutreten und sich in Basel mit einem eigenen kleinen Geschäft zu etablieren. Es folgen nun die fünf Basler Jahre 1620—25, die voll lebendigster Aufnahmefähigkeit und Schaffensfreude, als der eigentliche Höhepunkt von Merians künstlerischer Entwicklung gelten dürfen.

Es ist dies die Zeit, da man nach dem Vorgang der Niederländer auch in Deutschland angefangen hatte, sich für den malerischen Reiz landschaftlicher Veduten um ihrer selbst willen, ja auch für die besonders abgetönte Stimmungsnote eines einzelnen eng umgrenzten Landschaftsmotivs zu interessieren; freilich waren dann auch gleich gewisse feste Schemata ausgebildet worden, nach denen man solche malerisch romantischen Naturszenen aus einzelnen typischen Motiven, stehenden Requisiten gleichsam, zusammenzusetzen pflegte; auch Merian hat in der ersten Zeit diese Regeln für das Arrangement seiner Landschaftsaufnahmen getreulich befolgt. Der Vorzug seiner nachherigen Basler Arbeiten liegt aber nun darin, daß er jetzt von jener schablonenmäßigen Naturbehandlung sich immer mehr frei machte und so erst zu einem ganz unmittelbaren Verhältnis zur Natur, einer wirklich intimen und stimmungsvollen Auffassung durchzudringen vermochte. Mit emsig liebevollem Eifer hat er in diesen Jahren eingeheimst, was ihm die an mannigfaltigen malerischen Reizen damals noch viel mehr als heute reichen Umgebungen seiner Vaterstadt darboten. Schon gleich zu jener Zeit sind auch manche dieser Aufnahmen in einzelnen radierten Blättern und Blätterfolgen verarbeitet und publiziert worden (Abb. 103); aber weit mehr blieb zunächst in den Skizzenbüchern aufgespeichert, aus deren schier unerschöpflichen Schätzen er dann noch lange nachher immer wieder zu zehren fand.

Aber neben solchen landschaftlichen Studien versäumte doch Merian nicht, sich auch in figürlichen Aufgaben zu versuchen. Eine größere Arbeit reproduktiver Art geht, gleichsam als Vorschule, den nachherigen selbständigen Kompositionen voraus, die Nachzeichnungen nach den von Kluber wieder aufgefrischten Totentanzbildern, ausgeführt schon 1621, aber erst später, in Frankfurt gestochen und veröffentlicht. Dann aber entstanden ohne Zweifel noch in der letzten Basler Zeit die Bilder zu den fünf Büchern

Mosis, mit deren Herausgabe im April 1625 er sozusagen sein Geschäftshaus in Frankfurt eröffnen konnte. Diese Kompositionen, in denen natürlich landschaftliche Elemente sich besonders stark vordrängen, besitzen einen ausgesprochen baslerischen Charakter schon dadurch, daß dabei die Figurengestaltung wie die Gruppierung der Szenen sich in stärkstem Maße durch das Studium Holbeinscher Werke, der Bibelholzschnitte sowohl wie der Rathausbilder u. a. genährt zeigt.

Die beschränkten Verhältnisse von Merians Basler Stecherwerkstätte, die ihn z. B. nötigten, den Druck seiner Blätter stets auswärts, in Straßburg, vornehmen zu lassen, mögen seinen nach großen Unternehmungen drängenden Geist oft bedrückt haben, und so mußte es ihm wohl als eine glückliche Fügung erscheinen, daß nach dem Tod seines Schwiegervaters die Übernahme von dessen Stecheratelier und Verlagsgeschäft in Frankfurt ihm zufiel, das sodann unter seiner Leitung — er lebte noch bis 1650 — vor allem durch enzyklopädische Monumentalpublikationen wie das „Theatrum Europaeum" und die Topographien bald eine universale europäische Berühmtheit sich erwarb.

Von Merians Kindern, dem als Modeporträtisten in Van Dyckscher Art seinerzeit hochgeschätzten Matthaeus Merian d. J. und der feinfühligen Blumen- und Insektenmalerin Sibylla Merian kann hier nicht weiter gesprochen werden, da deren Tätigkeit mit der alten Familienheimat nicht wieder in direkte Berührung getreten ist.

In Basel scheint nach Merians Weggang und nach dem kurz zuvor erfolgten Tode des alten Hans Bock ein allgemeiner Stillstand des künstlerischen Lebens eingetreten zu sein; wie wir ja auch auf dem Gebiet der Architektur und Plastik nach der respektablen Blüte im letzten Viertel des 16. und im ersten des 17. Jahrhunderts ein sozusagen plötzliches Ausbleiben aller größeren Unternehmungen konstatieren mußten, woran gewiß die schlimmen Zeitläufte des dreißigjährigen Krieges und der nachfolgenden allgemeinen Entkräftung die Hauptschuld tragen mögen. Was noch an Malern und Graphikern im weiteren Verlauf des 17. Jahrhunderts in Basel auftrat, kann mit einer flüchtigen Erwähnung abgetan werden. So der halb dilettantische Hans Heinrich G l a s e r (ca. 1590—1673), der sich durch zwei radierte Folgen von Basler



Abb. 103. Matthäus Merian d. Ä., Dorf und Schloß Münchenstein bei Basel.

Trachten bekannt machte, daneben allerlei Zeitereigniſſe in faſt handwerklichen Flugblättern behandelte und in zahlreichen Gouache-Landſchäftchen in der landläufigen niederländiſchen Manier ſich vergnügte; weiter der gleichfalls mit Basler Trachtenbildern und mit einer Reihe von Wappenminiaturen in der Univerſitätsmatrikel hervorgetretene J. J. Ringle (geb. 1615), Sohn eines faſt nur als Kopiſt tätigen Malers Sixt Ringle. Höheren Anſprüchen begegnete, wenigſtens durch eine äußerlich wirkungsvolle, an Rubens geſchulte Mache, ein niederdeutſcher Maler, Barthol. Sarburgh, der die 1620er Jahre hindurch ſich in Baſel aufhielt, als Porträtiſt in den beſſeren Kreiſen Beſchäftigung fand (ſ. die Doppelporträts des Profeſſors P. Ryff und des Oberſtzunftmeiſters Lützelmann und ihrer Frauen im Muſeum) und zugleich als geſchickter Holbeinkopiſt und Kunſthändler einiges Geld verdiente. Er exportierte z. B. die nachmals verſchollenen Prophetenfiguren Holbeins, von denen er zuvor Kopien für die Fäſchiſche Kunſtſammlung (jetzt im Depot des Muſeums) angefertigt hatte; auch die lange als Holbeinſches Original gefeierte Dresdener Madonna gilt jetzt als ſein Werk.

Mit Porträts und Hiſtorienbildern in Pouſſinſcher Manier produzierten ſich gegen Ausgang des Jahrhunderts zwei nach langjähriger Tätigkeit im Ausland in vorgerückten Jahren in die Heimat zurückgekehrte Basler, Rud. Werenfels und Gregorius Brandmüller, während gleichzeitig auch der ſeinerzeit recht angeſehene, elegante Stecher J. J. Thurneyſen, als Proteſtant aus ſeinem bisherigen franzöſiſchen Wirkungskreis vertrieben, ſich in der Vaterſtadt niedergelaſſen hatte. Er fand aber hier für ſeine Kunſt einen ſo dürren Boden, daß er nach einigen Jahren, obwohl ſchon hochbetagt, noch einmal ſich entſchließen mußte, auszuwandern und in fremden, angeregteren Kunſtzentren ſich einen geeigneten Arbeitsplatz zu ſuchen.

Wie ſtand es nun aber, um zum Schluß einer allgemeinen Betrachtung Raum zu geben, mit dem Kunſtſinn, der öffentlichen und privaten Kunſtpflege in Baſel während des im Obenſtehenden dargeſtellten Zeitabſchnittes?

Die Reformation und die durch ſie zur Herrſchaft gebrachte, „allein das körperloſe Wort verehrende" neue Religioſität hatten dem künſtleriſchen Leben Baſels zunächſt empfindlichen

Abbruch getan. Nur allmählich, etwa seit dem letzten Drittel des Jahrhunderts, sammelten sich wieder neue Kräfte, und zugleich erfuhr jetzt auch die allgemeine kulturelle und künstlerische Atmosphäre der Stadt infolge der französischen und italienischen Gegenreformation wertvolle frische Anregung und Bereicherung: das protestantische Basel mit seiner auf reformierter Basis neu konstituierten Universität und dem noch immer sehr ansehnlichen Buchdruckergewerbe war dazu berufen, einer ganzen Anzahl gelehrter und künstlerisch interessierter Männer, die um der Religion willen ihr Vaterland verlassen mußten, ein Asyl und eine neue Heimat zu bieten. Es ist wohl kaum ein Zufall, daß gerade um diese Zeit so fremdartige Bauten wie Geltenzunft und Spießhof in dem konservativen Basel aufgerichtet wurden.

Aber auch der Rat der Stadt, der ja schon seinerzeit jenes so bemerkenswerte Jahrgehalt für Holbein beschlossen hatte (s. o. S. 160), ließ es sich nun eifrigst angelegen sein, bewährte Künstler für Basel zu gewinnen und hier festzuhalten; wir sahen, wie er in dieser Absicht verschiedenen fremden Meistern die Einbürgerung so viel als möglich erleichterte. Aber, was noch wichtiger war, er wies den Künstlern, nun die Kirche sie nicht mehr beschäftigen konnte, seinerseits umfangreiche Aufträge zu. Und in dieser Bemühung unterstützten ihn auch vielfach die Zunftgenossenschaften und private Kunstfreunde, welch letztere vor allem den Kunstgewerbetreibenden, den Goldschmieden, Glasmalern, Kunsttischlern zu tun gaben, dann aber auch die Maler, und zwar gelegentlich sogar für größere Arbeiten, häufiger freilich für Porträtaufträge, in Anspruch nahmen. Die graphische Tätigkeit aber fand Förderung nicht sowohl durch die Buchdrucker, wie ehedem, als durch die Liebhaberei des allgemeinen Publikums für interessante Einzelblätter, Bilderfolgen und illustrierte Prachtwerke.

Als etwas völlig Neues erwacht sodann das respektvolle Interesse an den namhaften Denkmälern älterer Kunstperioden. Der Bildersturm hatte hier freilich bedeutende Lücken gerissen; aber nachher, als die erste Wut sich Genüge getan, ließ man, was an gemalten und plastischen Bildwerken in der Eile oder durch irgendeinen Zufall verschont geblieben war, im allgemeinen auch ruhig stehen, jedenfalls alle diejenigen Stücke, die mehr zum Schmuck als zur eigentlichen Devotion aufgestellt schienen, die Brunnen-

heiligen, die Madonnenſtatuen an öffentlichen Gebäuden (Rathaus, Spalentor uſw.), den geſamten freiplaſtiſchen Figurenſchmuck an der Faſſade des Münſters u. a. m. Aber mehr noch, man fing an, ſolche Werke, die man als künſtleriſch oder hiſtoriſch bedeutend erachtete, von Staats wegen zu verwahren, zu ſchützen und wiederherzuſtellen. Die große Maſſe köſtlichen Altargerätes, alle die Kreuze, Kelche, Leuchter, Monſtranzen, Reliquiare, die man im Schatz der Münſterkirche vorgefunden, wurden obrigkeitlich inventariſiert und unter Verſchluß genommen; nur eine ganz kleine Auswahl von Stücken, denen man keinen höheren Kunſtwert beimaß, wanderte als Edelmetall in die Münze. Auch das ſchönſteingerichtete Kloſter der Stadt, die Karthaus, blieb nach dem Tod des letzten Inſaſſen auf lange hinaus unangetaſtet unter der Obhut eines ſtädtiſchen Schaffners, ſo daß noch im 17. Jahrhundert kunſtſinnige Fremde die Glasſcheibenpracht ſeiner Kreuzgänge bewundern konnten. Solche Leute führte man aber auch ins Rathaus und zeigte ihnen Holbeins Meiſterwerk, die „Krone von aller ſeiner Kunſt“, wie einer dieſer Reiſenden, Joachim Sandrart, ſich ausdrückte, die Altarflügel mit den Paſſionsſzenen (jetzt im Muſeum). Dieſe Tafeln waren dort als eine Art Palladium der Stadt aufgeſtellt und ein darauf zielendes, ſehr vorteilhaftes Kaufangebot des Kurfürſten Maximilian von Bayern — dem der Nürnberger Rat die Dürerſchen Apoſtel verkauft hatte — wurde höflich, aber auf das beſtimmteſte abgelehnt. In den 1560er und 70er Jahren ließ der Rat, wie bereits berichtet, die Wiederherſtellung der Totentanzbilder am Predigerkirchhof durch H. H. Kluber und die Erſatzkopien einzelner Holbeinſcher Rathausfresken durch H. Bock ausführen, und den letzteren wies er auch 1592 an, die Steinfiguren an der Münſterfaſſade zu polychromieren. Jedoch hier erhob ſich nun mit einem Mal gegen die gar ſo unbefangen weitgehende Denkmalpflege der ſtädtiſchen Behörde eine heftige Oppoſition der Geiſtlichkeit. Daß dieſe alten papiſtiſchen Heiligenfiguren über dem Eingang der Hauptkirche einer gut evangeliſchen Stadt überhaupt geduldet wurden, war wohl manchem eifrigen Gemüt ſchon lange ein Ärgernis geweſen; aber daß ſie nun gar noch mit einem neuen, farbenprächtigen Gewand verſehen und beſonders augenfällig gemacht werden ſollten, das durfte keinesfalls geſchehen. Von der Kanzel herab und ſodann in einem

geharniſchten Schreiben an den Rat verwahrte ſich der Antiſtes J. J. Grynäus, dem der ganze Konvent der Geiſtlichen zur Seite trat, gegen ein ſo frivoles Unterfangen, das nur „ad Dei contumeliam, ad scandalizandos pios et ad exhilarandos pontificios“ dienen könne; er proteſtierte aber auch gegen die weiteren Malereien Bocks am Münſter, die dieſer „gantʒ üppig“ angefangen habe zu entwerfen, insbeſondere gegen eine Figur des „Saturn“ über dem Uhrzifferblatt, welcher, wie der geiſtliche Herr erinnert, „Moloch in hl. Schrift genennet und verfluchet wirdt“. Eine eigentliche Agitation wurde durch ſolche Kundgebungen in der Stadt hervorgerufen, die den Rat ſchließlich zum Nachgeben nötigte. Bocks Tätigkeit am Münſter wurde — wie ſchon erzählt — inhibiert und getilgt, die Steinfiguren zwar nicht beſeitigt, wie Grynäus verlangt hatte, aber durch eine monotone braune Übermalung möglichſt unſcheinbar gemacht; zudem die Bettlergeſtalt beim heiligen Martin in einen Baumſtumpf umgemodelt, der Heilige ſelbſt aber mit Krone und Szepter zu einem namenloſen König geſtempelt, „ut politicum schema, non idolatricum prae se ferat“. Aus demſelben Prinzip wurde ſodann auch einige Jahre ſpäter die Madonna an der Rathausfaſſade in eine „Juſtitia“ mit Schwert und Wage umgeſtaltet.

Archäologiſche Pietät im modernen Sinn lag jener Zeit wie begreiflich noch völlig fern, wohl aber zeigt ſich das munizipale Selbſtgefühl ſchon eifrig darauf bedacht, die hiſtoriſch merkwürdigen, bedeutſamen Denkmäler des alten Kunſtlebens der Stadt möglichſt zu konſervieren und in Wirkung zu ſetʒen. Privates Sammelintereſſe einzelner Gelehrter hatte hier ſchon ſeit der erſten Hälfte des 16. Jahrhunderts rettend und für die Folgezeit belehrend vorgearbeitet. So hatte vor allem Baſilius Amerbach, der Sohn des von Holbein porträtierten Rechtsgelehrten Bonifazius und Enkel des großen Druckerherrn Johannes Amerbach, auf der Grundlage eines ſchon vom Vater und Großvater zuſammengebrachten ſtattlichen Kunſtbeſitʒes — in den nach Erasmus Tod auch deſſen geſamter gelehrter und künſtleriſcher Nachlaß überging — ſeit ca. 1560 eine nach ſyſtematiſchen Prinzipien angeordnete Kunſtſammlung aufzubauen begonnen, die er im Verlauf der nächſten 30 Jahre bis zu ſeinem Tod (1591) mit unabläſſigem Eifer und immer feiner entwickelter Kennerſchaft mehrte, ſo daß ſie in dem letʒten ausführlichen Inventar von 1586 die ſtolze Zahl von 67 Ge-

mälden — darunter 15 Originale Hans Holbeins —, ungefähr 1900 Handzeichnungen meist oberdeutscher und schweizerischer Meister, 3900 Holzschnitten und Kupferstichen und an die 2000 Stück antiker Münzen, Medaillen und Renaissanceplaketten umfaßte. Bis zum Jahre 1662 blieben diese Schätze in den für sie hergerichteten Räumen des alten Amerbachschen Hauses intakt beisammen; dann aber, bei der plötzlich aufsteigenden Gefahr eines Verkaufs ins Ausland, raffte sich der Rat zu dem für jene Zeiten nicht gewöhnlichen Beschluß auf, die ganze Sammlung, die doch in ihrer Zusammensetzung gleichsam das Spiegelbild einer der ruhmvollsten Perioden vaterländischer Geschichte darbot, für die Stadt zu erwerben. Und so durfte sich nun Basel als eine der ersten deutschen Städte des Besitzes einer munizipalen, öffentlichen Kunstsammlung rühmen, deren ursprünglicher Bestand, eben das alte Amerbachsche Kabinett als wertvollster Kern den Charakter und die Bedeutung noch der heutigen Kunst- und Altertumssammlungen Basels wesentlich bestimmt. Zur Zeit aber, wo die Amerbachschen Kunstschätze in öffentlichen Besitz übernommen wurden, hatte sich in Basel schon eine weitere Privatsammlung von nicht viel geringerem Wert gebildet, die später ebenfalls, als nächster wichtiger Baustein den städtischen Museen zugeführt werden sollte. Knapp 40 Jahre nachdem Basilius Amerbach gestorben, begann der junge Rechtsgelehrte Remigius Fäsch zu sammeln. Auch er konnte an ererbten Kunstbesitz anknüpfen — durch seine Großmutter, eine Enkelin des alten Bürgermeisters Meyer, fiel ihm dessen Holbeinsches Doppelporträt zu, während die große (Darmstädter) Madonna leider 1606 aus dem Familienbesitz verkauft worden war —, auch er verfügte über ausgebreitete kunsthistorische Kenntnisse und ein gutes Kennerauge, und so gelang es ihm denn, auch seinerseits eine treffliche Kollektion alter Gemälde und Handzeichnungen — darunter z. B., als besondere Merkwürdigkeit, die Holzstöcke mit den zum Teil vielleicht Dürerschen Terenzillustrationen, s. o. S. 114 —, namentlich aber eine umfangreiche, ausgezeichnet gewählte Sammlung von Kupferstichen und Holzschnitten zusammenzubringen, die zusammen mit einem prächtigen Münzkabinett und einer großen Bibliothek nach seiner letzten Verfügung als Fideikommiß solange seinen Nachkommen erhalten bleiben sollte, als sich unter diesen ein Träger des juristischen Doktortitels, dem dann die Nutznießung und Verwaltung

dieses Familien-„Museums“ zu übertragen wäre, fände. Durch mehr als 150 Jahre vom Tod des Erblassers ab vermochte das Fäschische Geschlecht immer wieder zu Verwaltern qualifizierte Vertreter auf den Posten zu stellen, von denen manche auch für sinngemäße Vermehrung der Sammlungen sich eifrig bemühten; erst 1823 fand sich die Reihe unterbrochen, und nun fielen satzungsgemäß die gesamten Kunst- und Bücherschätze der Fäschischen Stiftung der Universität zu, die sie den verschiedenen öffentlichen Sammlungen überwies.

IV. DAS 18. UND DAS 19. JAHRHUNDERT

Nachdem im Verlauf des 17. Jahrhunderts die produktive künstlerische Tätigkeit in Basel immer mehr zurückgegangen und erlahmt war, sehen wir fast gleichzeitig mit der Jahrhundertwende eine Fülle neuer Kräfte und Bestrebungen hervortreten, die der Stadt noch einmal ein zwar nicht eigentlich individuell geprägtes, aber jedenfalls ein sehr feingeartetes, reich aufblühendes und vielfach bis auf den heutigen Tag nachwirkendes kulturelles und künstlerisches Leben gebracht haben.

Als besonders eindrucksvolle und vielsagende Demonstration dieser neuen, ganz nach Frankreich orientierten Kultur des 18. Jahrhunderts treten uns namentlich die Privathäuser der Patrizierfamilien entgegen, die jetzt in ungewöhnlich dichter Zahl und zum Teil in der prächtigsten architektonisch-plastischen Ausgestaltung aufgerichtet werden und den Eindruck auch des heutigen Stadtbildes noch durchaus beherrschen.

Freilich war es ein Fürst, der diesem bürgerlichen Baueifer in Basel mit einem glänzenden Beispiel voranging. Um die Wende des Jahrhunderts (1696 - 1702) erbaute der damalige Markgraf von Baden in der seinen Staaten benachbarten, von ihm häufig zu längerem Aufenthalte aufgesuchten Stadt ein Residenzschloß von imposanter Gestalt; es ist der jetzt durch einige nicht ungeschickt angefügte Anbauten erweiterte, als Bürgerspital eingerichtete „Markgräfische Hof“ an der Hebelstraße.

Der nach den Plänen eines französischen Architekten errichtete Palast bringt vor allem den Charakter einer strengen feierlichen Gemessenheit und Geschlossenheit zum Ausdruck. Drei breite Risa-

lite durchbrechen in sehr reservierter Ausladung die dreigeschossige Fassadenflucht; das mittlere, durch ein Attikageschoß mit dreieckigem Giebel überhöht, enthält das über einer kleinen Freitreppe liegende Hauptportal; zwei schwere, rundbogige Fahrportale mit breitem, konkav eingebogenem Profil sind in den äußersten Fassadenteilen angeordnet. Das Erdgeschoß, wo durch horizontale Quaderfugen eine Art Rustika angedeutet ist, und die Fenster durchweg mit schweren, enggefügten Eisengittern verhüllt sind, wirkt wie ein einheitlich wuchtiger Sockel. Die Fenster des Hauptgeschosses, durch ihre mächtige Höhenausdehung, sowie durch balustradenartig gebildete Brüstungen ausgezeichnet, sind im übrigen, wie auch diejenigen des Obergeschosses, ganz schlicht geradlinig umrahmt. Nur die über den drei Portalen sitzenden Fenster sind durch vorkragende Balkone und Giebelbekrönungen hervorgehoben. Die Gartenfassade entspricht der Straßenfront aufs nächste und zeigt jedenfalls keinerlei reicheren Schmuck. Im ganzen erscheint der Markgräfische Hof, der durch die in ihm geoffenbarte prunkvolle „Baugesinnung“ wie durch manche seiner Einzelformen für die nachfolgenden Basler Privatbauten des 18. Jahrhunderts von größter Bedeutung gewesen ist, in seinem eigenen architektonischen Charakter doch durchaus als ein letzter Ausläufer der Barockperiode, die sonst, wie wir sahen, während des ganzen 17. Jahrhunderts kein Denkmal von irgendwelcher Bedeutung in Basel hervorgebracht hatte.

Als ein erstes Beispiel der nun anhebenden neuen Bauweise des 18. Jahrhunderts in Basel hat der Groß-Ramsteinerhof zu gelten, den der damals reichste und luxuriöseste Privatmann Basels, der Rechenrat Samuel Burckhardt, auf einem von der Straße her (der Rittergasse) fast ganz abgeschlossenen, aber gegen die Rheinhalde und die schöne Aussicht offenen, weiträumigen Areal errichten ließ; die noch erhaltenen Baurisse nennen das Datum 1730 und den Namen eines sonst unbekannten Architekten Carl Hemmeling. Der von allerlei Nebengebäuden umrahmte Hauptbau (von der Wettsteinbrücke aus sichtbar) zeigt — neben einzelnen Altertümlichkeiten, wie z. B. dem schweren, auf Konsolen vortretenden Flachbogengiebel des Mittelfensters (s. Abb. 104) — doch schon alle wesentlichen Elemente, wie sie für die Fassadenanlage der späteren Basler Patrizierhäuser maßgebend bleiben.



Abb. 104. Groß-Ramſteinerhof, Mittelriſalit der Faſſade.

Durchgehendes Prinzip bei all diesen Bauten ist eine möglichst klare Gliederung der Fläche, durch horizontale Gesimsbänder einmal, die die Stockwerke trennen, dann durch kräftige Verstärkung der Ecken, meist mit geschichteten, flachen Rustikaquadern, endlich durch wirksames Hervorheben der Mittelpartie (Abb. 109). Diese ist gleichfalls von vertikalen Quaderbändern oder von flachen, irgendwie plastisch oder ornamental geschmückten Lisenen, in einzelnen reicheren Beispielen sogar von Pilastern eingefaßt und nicht selten mit der Stirnfläche nach vorn ausgebogen (s. Abb. 105). In ihr vereinigt sich auch der stattlichste Inhalt und Schmuck, das meist prächtig umrahmte Portal, die Mittelfenster, stets durch reichere Umrahmung ausgezeichnet, bisweilen ein vorkragender Balkon mit eleganter schmiedeeiserner Gitterbrüstung (Abb. 109), als Bekrönung der nur in einzelnen Fällen weggelassene dreieckige oder flachbogige Giebel mit dem von üppiger Ornamentik umschlossenen Ovalfenster. Die Hauptfenster haben fast ausnahmslos eine an sich ganz schlichte Einfassung mit flachgewölbtem Sturz, dessen Mittelstück mit einem Rocaillezierat, einer Maske oder Konsole besetzt ist. Auch an den opulentesten Bauten wird der steinplastische Schmuck stets mit wohlbedachter Ökonomie einzelnen besonders hervorzuhebenden Gliedern und Flächen vorbehalten; aber die bisweilen fast kahl wirkende Gemessenheit findet sich doch gleichsam fröhlich umkränzt von dem prachtvollen schmiedeeisernen Zierwerk, das — in Fortführung eines seit alters hier blühenden Kunstzweiges — in unerschöpflicher Mannigfaltigkeit an Hofgittern und Portalen, an Balkons, Oberlichtöffnungen der Türen und an den allen Erdgeschoßfenstern zum Schutz und Schmuck zugleich vorgebauten Gitterkörben emporrankt und sich ausspinnt. (Abb. 106—108.) Weiter sammelt sich eine zierlich blühende Kleinornamentik an den eichenholzgeschnitzten Gliederungen und Feldern der Haustüren, deren manche zu wahren Prunkstücken ausgestaltet sind. Und die hier auf der Schwelle des Hauses uns schon begrüßende entfesselte Zierlust des Rokoko klingt uns im Innern nun von allen Seiten mit einem wahrhaft berückenden Zauber entgegen; denn die meisten dieser alten Patrizierhäuser sind noch jetzt standesgemäß bewohnt, und es haben sich darin die hauptsächlichsten Bestandteile der alten Innenausstattung, oft auch ganze Interieurs, intakt und wohlkonserviert erhalten. Nur



Abb. 105. Haus His-Burckhardt am Petersplatz. Mittelpartie der Fassade.

auf einige der markanteſten und ſtattlichſten Beiſpiele aus der reichen Anzahl von Baudenkmälern dieſer Zeit ſei hier hingewieſen.

In der Rittergaſſe, nahe dem erwähnten Ramſteinerhof, ſteht das 1758 erbaute Haus „Zum Delphin", ein Werk des namhafteſten Basler Architekten jener Jahre, des Samuel Werenfels, auf den vermutlich auch das ſchräg gegenüber liegende, ſehr ähnliche Haus „Zur Hohen Sonne" zurückgeht. (Abb. 106.) Sie präſentieren beide den oben charakteriſierten Typus in ſeiner ſozuſagen normalen Geſtalt, d. h. wie er ſich innerhalb der Grenzen eines vornehmen Durchſchnittsaufwandes ausdrücken konnte. Dagegen wirken vollkommen palaſtartig die beiden von Jakob und Lukas Saraſin in den 1760er Jahren erbauten „Hôtels", Wendelstörfer und Reichenſteinerhof, das ſogen. „Weiße und Blaue Haus" am Rheinſprung. Die beiden ſehr eleganten und prächtigen Faſſaden, von denen die des „Blauen Hauſes" ſchon durch die viel mannigfaltigere und anſpruchsvollere Gliederung vom allgemeinen Typus nicht wenig abweicht, ſind, wie man annimmt, nach Maßgabe von aus Paris bezogenen Baurißen durch den einheimiſchen Architekten Werenfels ausgeführt worden, der von ſich aus den im Verhältnis zum Äußern enttäuſchend unbedeutenden Grundriß und Innenaufbau der beiden Häuſer entworfen haben wird. Beim blauen Haus iſt übrigens außer dem reichen plaſtiſchen Schmuck der dem Rhein zugewendeten Hauptfaſſade die auf drei Seiten umbaute franzöſiſche Hofanlage nach der Martinsgaſſe zu mit dem dort angebrachten wundervoll üppigen ſchmiedeeiſernen Gitterportal (Abb. 107) zu beachten.

Aber vielleicht noch vollkommener als das „blaue Haus" iſt in ſeiner architektoniſchen Durchbildung, bei allerdings weniger ausgedehnten Dimenſionen, das für Jeremias Wildt gleichfalls in den 1760er Jahren erbaute jetzige His'ſche Haus am Petersplatz (Abb. 105). In der allgemeinen Anordnung der Faſſade mit den beiden ſeitlich angefügten breiten Bogentoren für Wagen und dem über Stufen erhöhten Mittelportal ſcheint hier eine Anregung des nahe gelegenen Markgräfiſchen Hofes nachzuwirken, wie auch das im Gegenſatz zu allen andern Basler Häuſern des 18. Jahrhunderts erſtaunlich große Veſtibül mit der ſtolzen doppelarmigen Treppenanlage am eheſten durch das Vorbild des fürſtlichen Palaſtes an



Abb. 106. Haus zur „Hohen Sonne“ an der Rittergasse. Ausschnitt aus der Fassade.

der Hebelstraße seine Erklärung findet. Von vornehmster Eleganz ist hier aber auch der ornamentale Schmuck, insbesondere in der Ausstattung des Mittelportals und seiner Umrahmung; im Innern haben einige Räume noch ihre vollständige originale Einrichtung im feinsten Louis XV.-Stil bewahrt. Schlichter, aber

nicht minder vornehm und geſchmackvoll wirkt der nahebei an der Hebelſtraße gelegene Holſteiner Hof, auch dies ein Werk der für die Basler Baugeſchichte ſo bedeutungsvollen 1760er Jahre; der alte Rechenrat Samuel Burckhardt, deſſen Groß-Ramſteinerhof zeitlich dieſe ganze Bautengruppe einleitete, errichtete kurz vor ſeinem Tod noch dieſes zweite Haus als Sommerwohnung in der damals noch ganz ländlich offenen Zone unmittelbar hinter der Stadtmauer. Noch ſind aus derſelben Stadtgegend zwei andere Privathäuſer anzuführen, weniger wegen ihrer Außenarchitektur, als wegen des beſonders reichen ſchmiedeeiſernen Gitterwerks und der Inneneinrichtung: der St. Antönierhof an der St. Johannvorſtadt mit einem ſehenswerten Treppenhaus und der Reinacherhof am Totentanz, deſſen ungewöhnlich prächtiges Gartengitter neuerdings an den Hof des Staatsarchivs verſetzt wurde, wie auch die ehemals berühmte, auserleſen elegante Inneneinrichtung der Räume jetzt größtenteils herausgeriſſen und zerſtreut iſt. Endlich finden wir in der Äſchenvorſtadt die ſtattliche, aber etwas handwerklich trockene Faſſade des Hauſes „Zum Goldenen Löwen“ (1775) und ſchräg gegenüber das weſentlich eleganter entworfene Haus „Zum Rappen“, das auch einen wirkungsvoll inſzenierten Durchblick vom Hauptportal durch Hof und Gärten und im Innern einen ſchönen Salon von kompletter ſtilreiner Ausſtattung aus der Erbauungszeit (1763 ff.) aufweiſt.

Neben dem reichen Flor privater Bauten kann als einziges Bauwerk öffentlicher Beſtimmung das ehemalige „Poſthaus“, jetzt Stadthaus (an der Stadthausgaſſe), genannt werden (Abb. 110). Es iſt ein vortreffliches Werk des ſchon genannten Architekten Samuel Werenfels vom Jahre 1771, das durch die ungewöhnlich monumentale Faſſadengeſtaltung mit dem maſſigen, ſchwergegliederten Erdgeſchoß und der die beiden oberen Etagen zuſammenfaſſenden hohen Pilaſterordnung ſeinen öffentlichen, amtlichen Charakter nachdrücklich betonen zu wollen ſcheint. Doch liegt in der fühlbar ſtrengeren Kompoſition dieſes Bauwerkes wohl auch ſchon ein erſtes Symptom der bevorſtehenden allgemeinen Stilwandlung, des Überganges vom Louis XV.- in den „Klaſſizismus“ des Louis XVI.-Stiles, den wir dann im Innern des Gebäudes, in der Ausſtattung des großen Sitzungsſaales, bereits zu unangefochtener Herrſchaft gelangt ſehen; bei ſolchen Inneneinrichtungen vermochte die neue Zierweiſe, die doch in Frankreich ſchon bald nach der



Abb. 107. Gitterportal am Hof des „Blauen Hauses“, Martinsgasse.

Mitte des Jahrhunderts sich ausgebildet und Geltung gewonnen hatte, sich allmählich auch in dem konservativen Basel die erste Anerkennung zu verschaffen. Namentlich seitdem ihr in Christ. von Mechel, dem in Paris und in Winckelmanns römischem Kreise modern gebildeten Kupferstecher und Kunsthändler, ein eifriger und geschickter Parteigänger erstanden war. 1766 war er, erfüllt

von den neuen Kunſtidealen in die Vaterſtadt zurückgekehrt und hatte da ſogleich beim Umbau und der Neueinrichtung ſeines von einheimiſchen und fremden Kunſtfreunden viel beſuchten Hauſes



Abb. 108. Kleines Gartentor der Liegenſchaft „zum Hohen Haus", St. Albanvorſtadt.

— St. Johannvorſtadt 15/17, wo noch jetzt im Innern ein ſchöner Innenraum aus jener Bauzeit erhalten iſt — wirkſame Propaganda für den neuen Geſchmack gemacht.



Abb. 109. Landhaus „zur Sandgrube“, Riehenſtraße.

In den 1780er Jahren hatte dieſer ſich endlich auch in der großen Architektur in Baſel durchgeſetzt. Als eines ſeiner erſten und imponierendſten Denkmäler erhob ſich in wirkungsvollſter Lage, oberhalb der ſteilen Kloſterberghalde an der Eliſabethenvorſtadt, das Haus „Zum Kirsgarten“, erbaut für den feinſinnigen Kunſtfreund, Oberſt Joh. Rud. Burckhardt, durch den Architekten Joh. Ulrich Büchel in den Jahren 1782—85 (Abb. 111). Der in ſeinen Größenverhältniſſen wie in der Feierlichkeit und Strenge ſeiner Formen durchaus palaſtartig wirkende Bau läßt den Architekten wie den Bauherrn der größten Hochachtung wert erſcheinen; mit der dem Portal vorgelegten wuchtigen Doppelſäulenſtellung, mit den hohen, klaſſiſch ſchön umrahmten Fenſtern des Hauptgeſchoſſes und dem kraftvollen Kranzgeſims des Daches redet er eine Sprache, die gewiß auf die Zeitgenoſſen nicht minder mächtig wirkte, als auf uns, die nachzuſprechen aber doch nicht leicht einer wagen durfte. Wohl entſtanden danach noch mehrere ſtattliche Wohnhäuſer in klaſſiziſtiſchem Stil — genannt ſeien z. B. aus der Nachbarſchaft: der Ernauerhof (S. Albangraben), das Haus „Zum Drachen“ (Äſchenvorſtadt) mit einer leider verſtümmelten Faſſade und einem ſäulengeſchmückten Hinterhaus, das Haus St. Albanvorſtadt 32, der „Seegerhof“ am Blumenrain, im Jahre 1788 unter Mitwirkung Ulrich Büchels gebaut, doch können ſie alle mit dem Kirsgarten kaum nur verglichen werden, da ſie mehr nur die ſozuſagen negativen Eigenſchaften — nämlich gemeſſene Reſerviertheit, Schlichtheit und Geradlinigkeit — dieſes Stils zu Worte kommen laſſen, der an dem Haus des Oberſten Burckhardt in ſo pompöſer Weiſe ſich geoffenbart hatte. Wenn aber nun hier, bei einem derartig ſtolze Prätentionen verfolgenden Außenbau, für die Inneneinrichtung die Mittel ſchließlich nicht mehr ausreichten und das vollſtändig ausgearbeitete (im Privatbeſitz noch erhaltene) Projekt für die Ausſtattung der Gemächer mit Ausnahme eines kleinen achteckigen Salons im Obergeſchoß unausgeführt bleiben mußte, ſo vermochte z. B. der Erbauer des äußerlich unſcheinbaren „Seegerhofes“ ſeinen Räumen eine Einrichtung zu verleihen — ſie iſt noch jetzt faſt komplett erhalten — die an vornehmer Einheitlichkeit und Feinheit der Durchführung nicht leicht mehr ihresgleichen finden dürfte. Als öffentlich ſichtbare Muſterſtücke klaſſiziſtiſcher Dekoration dürfen manche Haustüren gelten, wie wir ſie noch da



Abb. 110. Stadthaus, ehemaliges Poſtgebäude, an der Stadthausgaſſe.

und dort auch an sonst ganz schlichten Privathäusern in elegantester Ausgestaltung antreffen; ein besonders schönes Beispiel, vom Falkensteinerhof, jetzt „Baudepartement“ (Münsterplatz 11), gibt unsere Abb. 112 wieder. Endlich sei ein kleinerer Zierbau dieser Jahre hier genannt, der schöne Brunnen auf dem Münsterplatz

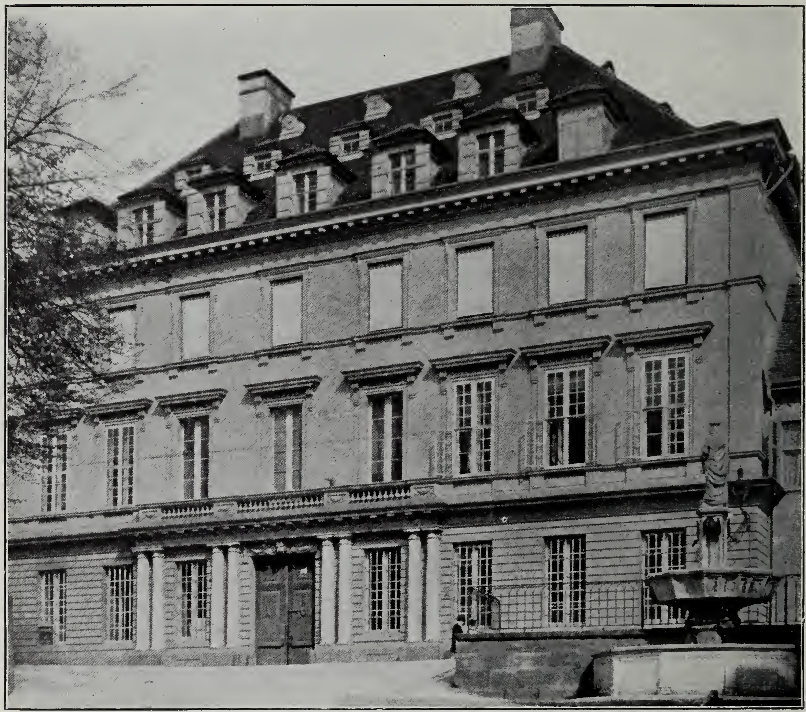


Abb. 111. Haus „zum Kirsgarten“, St. Elisabethen-Vorstadt.

(1784), ein Werk des jüngern Pisoni, Werkmeisters am Ursus-Münster in Solothurn (vgl. Abb. 23).

Aber auch außerhalb des städtischen Weichbildes setzt sich in den patrizischen Landhäusern die angeregte und elegante Bautätigkeit dieses Zeitraumes fort. Noch in das erste Viertel des 18. Jahrhunderts gehören die jetzt von bebautem Stadtbezirk um-



Abb. 112. Portal und Haustür am Falkensteinerhof (Baudepartement), Münsterplatz.

schlossene ehemalige Vorstadtvilla Riehenstraße 42, eine äußerlich schlichte, aber durch ein schöngeschmiedetes Gittertor wirksam bereicherte Anlage, und die großen, weiter abliegenden Landgüter

Wenkenhof und Klein-Riehen, die in manchen Teilen ihrer architektoniſchen Erſcheinung und ihrer Gärten noch den Charakter jener Periode feſthalten. Etwas ſpäter ſodann, in den ſo beſonders ergiebigen 1760er Jahren folgte das prächtigſte der Basler Landhäuſer, die „Sandgrube“ an der äußeren Riehenſtraße (Abb. 109), nach ihrer überaus vornehmen, ſtattlichen Erſcheinung vielmehr ein vor den Toren liegendes ſtädtiſches Herrſchaftshaus, in deſſen ſonſt mit größter Eleganz durchgeführter baulicher Anlage höchſtens die rauhverputzten Felder der Wandſtücke zwiſchen den Fenſtern eine gewiſſe „ländliche Schlichtheit“ antönen zu wollen ſcheinen. In Riehen beſitzt der „Glöcklihof“ ein ſehr zierliches kleines Gartenhaus, das 1782 verbürgtermaßen für eine hier zu errichtende „ägyptiſche“ Freimaurerloge des Grafen Caglioſtro nach deſſen Angaben errichtet worden iſt. Wenige Jahre zuvor (1776) aber entſtand als ſchon rein ausgeprägtes Denkmal der Bau- und Zierweiſe des Klaſſizismus der ſchöne Herrenſitz „Ebenrain“ bei Siſſach, und dieſen ſelben Stil verkörperte auch in der reizvollſten Weiſe jener kleine, achteckige Muſikpavillon am Rhein, der leider mitſamt den ihn umgebenden alten Parkanlagen des ehemaligen Hisſchen Landgutes vor dem St. Johanntor vor einigen Jahren beſeitigt worden iſt, deſſen Bild aber, als eine hübſche Schlußvignette zur Architektur des 18. Jahrhunderts, hier in der Erinnerung der älteren Generation aufgerufen ſei.

Von der Bildhauerei iſt aus dieſem Zeitraum kaum etwas zu berichten. Sie war — und das gilt keineswegs nur für Baſel — im allgemeinen faſt völlig auf dekorative Aufgaben beſchränkt; und auch die Statuen und größeren Reliefs, die ſie hervorbrachte, waren von vornherein als feſt einzufügende Schmuckſtücke für die Innenausſtattung eines Veſtibüls oder Gartenſaals, vor allem aber für die verſchnittenen Bosketts und die ſchnörkelhafte Flachornamentik der Gartenparterres komponiert und geſtaltet. Manches derartige Stück mag ſich noch in den eleganteren Basler Stadthäuſern und Landſitzen erhalten haben; der Verfaſſer kennt nur die Reihe von Gartenfiguren, die in den ausgedehnten Parkanlagen des obern und untern Wenkenhofs, da und dort zwiſchen Bäumen und Gebüſch halbverſteckt und von einer leichten, mooſig grünen Waldpatina überwachſen, angetroffen werden. Es ſind teils Kopien berühmter Antiken, wie des Farneſiſchen Herakles, der Venus Kalli-



Abb. 113. H. Rud. Huber, Studie zu einer Porträtgruppe.
(Kohle- und Rötelzeichnung im Kunstverein, Basel.)

pygos u. a., teils originale Geſchöpfe des Rokoko, Perſonifikationen der vier Jahreszeiten u. a. m. Erſt unter dem Klaſſizismus wächſt wieder der Reſpekt für ſelbſtändige Werke der figuralen Skulptur. Bildhauer, die dieſen neuen, ſtrengeren Anſprüchen hätten genügen können, beſaß freilich Baſel ſelbſt nicht; man wandte ſich durch Chr. v. Mechels Vermittlung an die Künſtlerwerkſtätten in Rom, und ſo gelangten z. B. einzelne Marmorfiguren von Alexander Trippel in Basler Patrizierhäuſer.

Auch die Malerei iſt während des 18. Jahrhunderts in weitem Umfang und ſelbſt mit ihren beſten Kräften für dekorative Zwecke, alſo für Supraporten und Wandfüllungsmalereien in Anſpruch genommen worden. Um die Mitte des Jahrhunderts wirkte in Baſel der in Rom geſchulte Joſ. Eſperlin (1705—75) als eine für ſolche Aufträge beſonders bevorzugte Kraft; neben und ſchon vor ihm verſorgte Joh. Heinr. Keller (1692--1755), der Sohn eines Basler Grabmalplaſtikers, der ſeine elegante Pariſer Malerei in den Niederlanden hauptſächlich ausübte, bei mehrfachen Beſuchen in der Heimat, die Kunſtliebhaber mit ſeinen anmutigen Schäferſzenen, ländlichen Kirmeßbildern u. dergl., deren ſich manche noch in Privatbeſitz erhalten haben. Als dritter folgte in derſelben Gattung graziös dekorativer Kunſt, ſeit 1780 ungefähr, jener Maximilian Neuſtück, von dem eine gemalte Zimmereinrichtung im Hiſtoriſchen Muſeum zu ſehen iſt. Sodann aber galt Baſel anerkanntermaßen als „ein herrlicher Ort für Porträtmaler“, deren denn auch manche namhaftere zu mehr oder weniger andauerndem Aufenthalt ſich hier niedergelaſſen haben. Ein während der erſten Hälfte des 18. Jahrhundert an verſchiedenen ſüddeutſchen Höfen in hervorſtechender und vielſeitiger Weiſe beſchäftigter Maler, Joh. Rud. Huber, iſt ſelbſt in Baſel 1668 geboren, und dorthin auch nach längerer römiſcher Studienzeit zunächſt zurückgekehrt, wo er in der Folge manche Jahre hindurch, namentlich als Porträtiſt (Abb. 113) eine bedeutende, daneben aber als geſchickter Exporteur älterer Kunſtwerke eine eher verhängnisvolle Rolle geſpielt hat († 1748). In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts löſte ihn der allerdings mehr in Bern tätige Emanuel Handmann (1718—81) ab, von dem die Kunſtſammlung u. a. ein ſehr geiſtvoll aufgefaßtes Paſtellporträt des Basler Mathematikers Leonh. Euler beſitzt. Doch gab es manche Beſteller, denen auch dieſe beſten



Abb. 114. H. Rigaud, Porträt des Chev. Schaub. (Kunstsammlung.)

Namen der einheimischen Kunst nicht genügten, sie wandten sich an eines der weltberühmten Bildnisateliers in Paris, und so sind verschiedentlich Porträts von Basler Patriziern durch Roslin und Hyacinthe Rigaud angefertigt worden; von dem letzteren z. B das höchst effektvolle Bildnis des eleganten Chevalier Schaub in

der Kunstsammlung (Abb. 114); Anderes in Privatbesitz. Aber auch dekorative Wandbilder wurden gelegentlich bei renommierten Pariser Malern bestellt, wie die Panneaux, die H. Moreau für Markus Weiß-Leißler in den „Württemberger Hof" lieferte.

Aber im Gegensatz zu solcher fremdländischen Modekunst ist hier auch eines äußerlich bescheidenen, aber in seinen Leistungen hochachtbaren Lokalkünstlers Erwähnung zu tun, dessen fleißige zeichnerische Tätigkeit die mittleren Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts erfüllt. Emanuel Büchel (1705—75) betrieb als eigentlichen Beruf das Bäckergewerbe, das er erst in höheren Jahren aufgab, um gänzlich der Kunst zu leben, um die er sich von frühauf in all seinen Mußestunden eifrig und mit Erfolg bemüht hatte. Geschult vor allem an den Werken des Matthäus Merian, an dessen künstlerische Erscheinung er in mancher Beziehung erinnert, begründete er seinen Ruf als Zeichner mit großen aus den verschiedenen Himmelsrichtungen aufgenommenen Prospekten seiner Vaterstadt (1743—47 in Kupferstich veröffentlicht), denen dann im Laufe der Jahre noch mehrere kompendiöse Werke, wie die Zeichnungen zu Bruckners „Merkwürdigkeiten der Landschaft Basel", zu Herrlibergers Helvetischer Topographie, die Serie der Basler „Ausruffbilder", nachfolgte. An rein malerischem Sinn fehlte es ihm keineswegs, wie zahlreiche frei komponierte Phantasielandschäftchen, aber auch die oft mit der liebenswürdigsten Frische und Wärme aufgefaßten direkten Naturstudien beweisen (Abb. 115 und 116). Der eigentliche Antrieb seines unablässigen, stets objektiv gründlichen Beobachtens und Zeichnens war aber ein fast wissenschaftlich systematisches und topographisches Interesse; und dem verdanken wir nun eine fast lückenlose Kenntnis des Basler Stadtbildes seiner Zeit, sowie aller irgendwie bemerkenswerten Örtlichkeiten der Umgebung; dann aber, was noch merkwürdiger ist, eine genaue zeichnerische Inventarisation sozusagen des gesamten plastischen und malerischen Denkmälerschatzes des Münsters und einiger anderer Basler Kirchen, darunter sehr viele mit überraschender Sorgfalt und Stiltreue aufgenommene Stücke, die seitdem verloren gegangen sind (vergl. z. B. Abb. 44, 45, 80).

Die neue Kunstströmung des Klassizismus, die seit 1780 ungefähr mit größeren architektonischen Werken in Basel Eingang fand, hatte zuvor schon auf dem Gebiete der Malerei und Graphik,



Abb. 115. Eman. Büchel, Phantaſielandſchaft. (Feder- und Tuſchezeichnung im Kupferſtichkabinett.)

durch die Bemühungen desselben Mannes, des Kupferstechers und Kunsthändlers Christian von Mechel (s. o.) hier Fuß gefaßt, und manche namhafte Meister, wie der große Bildnismaler Anton Graff, J. Aug. Nahl (1752—1825), der in Rom in Winckelmanns Umgebung geschulte, später als Akademiedirektor in Kassel und für den Weimarer Hof tätige, haben wenigstens vorübergehend für Basel gearbeitet (Abb. 117); neben ihnen kleinere lokale Kräfte, wie der im Gefolge Nahls aus Rom zurückgekehrte Peter Birmann (1758—1844), der hier eine große Kunsthandlung und ein Kupferstichatelier eröffnete, als dessen Produkte namentlich in Aquarell kolorierte italienische Ideallandschaften sich einer weitreichenden Beliebtheit erfreuten, Marquard Wocher († 1825), bekannt durch Genredarstellungen und vor allem durch eine Folge kolorierter Kupferstiche, wo die Bitten des Vaterunsers mit Szenen aus dem französischen Invasionskrieg in der Schweiz illustriert werden, endlich C. L. Zehender aus Bern, der Verfertiger u. a. des zierlichen Familienbildes, das unsere Abb. 118 wiedergibt.

In der um die Jahrhundertwende gruppierten Zeitperiode folgen sich die Stilwandlungen Schlag auf Schlag. Kaum hatte sich der graziös antikisierende Stil Louis XVI. — auch er Ausdruck einer entschiedenen Reaktion gegen das ihm vorangehende formlos spielerische Rokoko — recht festsetzen und entwickeln können, so erhob sich schon wieder eine neue Gegenströmung, die an Stelle dieses doch nur tändelnden, äußerlichen „Klassizismus" ein strenges Nacheifern der antiken Schlichtheit und ernsten Größe sich zum Programm setzte; es entstand der „Stile Napoléon", das „Empire", das freilich in der Innenarchitektur, den Möbeln usw. die alte Zierlichkeit des 18. Jahrhunderts nicht ganz verleugnen mochte, aber in der großen Architektur mit einer ganz neuen Wuchtigkeit und Feierlichkeit der Formen sich aussprach. Bei den wenigen größern Bauten, die diese Kunstperiode Basel geschenkt hat, dem Sommerkasino, dem Landgut „Neue Welt" u. a. haben wir freilich mehr den Eindruck einer kahlen, puristischen Nüchternheit. Aber auch die Herrschaft dieses Stiles war nur von kurzer Dauer. Derselbe Architekt (Achilles Huber, geb. 1776), der in jüngern Jahren das Sommerkasino gebaut hatte, stellte vor dessen strengem dorischem Portikus eine Anzahl Jahre danach sein nunmehr neugotisch stilisiertes St. Jakobsdenkmal auf (das dann in neuerer Zeit dem großen



Abb. 116. Eman. Büchel, Das Kirchlein St. Margarethen bei Basel. (Feder- und Tuschzeichnung im Kupferstichkab.)



Abb. 117. J. Aug. Nahl, Porträt einer Basler Dame mit ihrem Söhnchen, 1792.
Aquarellierte Kreidezeichnung. (Privatbesitz, Basel.)

Schlöthſchen Monument Platz machen mußte) und baute 1832 das mittelalterliche Gebäude der jetzigen Leſegeſellſchaft (am Münſterplatz) zu einem eleganten Muſterſtück ſolcher ſpätromantiſchen Schulgotik aus. Gleichzeitig hatte ſich aber auch auf dem Gebiet der Malerei ein entſprechender Umſchwung vollzogen. Wir nannten ſchon oben die Hauptvertreter des Klaſſizismus und des hier nicht ſo leicht davon abzugrenzenden Empire: Peter Birmann, Nahl, M. Wocher u. a. Ihre Tätigkeit beherrſcht bis in die 1820er Jahre die Basler Malerei; dann aber tritt mit den um die Wende des Jahrhunderts Geborenen eine weſentlich anders geartete Generation in den Vordergrund.

Samuel Birmann (geb. 1793) der Sohn des alten Klaſſiziſten Peter, hatte ſich wie dieſer zunächſt in Rom ausgebildet; kaum nach Baſel zurückgekehrt, gibt er aber die römiſch-klaſſiziſtiſchen Ideale auf und wendet ſich einem ſorgfältig eingehenden Studium der heimatlichen Natur zu, wobei ihn vor allem die romantiſch wilden und kühnen Motive der Alpengegenden feſſelten. Die Basler Kunſtſammlung — der er bei ſeinem Tode 1847 ſein geſamtes Vermögen und ſeinen künſtleriſchen Nachlaß vermacht hat — bewahrt zahlreiche große, mit liebevoller Sorgfalt durchgeführte Aquarellbilder von ſeiner Hand, darunter nicht nur wirkungsvoll aufgebaute Veduten, ſondern auch eine große Menge ganz intimer Detailſtudien nach einzelnen Bäumen, Felsgruppen und dergl. zu finden ſind.

Analog, aber faſt noch ſchroffer, tritt der Kontraſt der zwei aufeinanderfolgenden Generationen bei J. J. Neuſtück an den Tag, der als Sohn des obenerwähnten, für Supraporten und dergl. dekorative Malwerke im Geſchmack des ſpäten Rokoko und Klaſſizismus bekannten Maximilian Neuſtück 1800 geboren wurde, ſpäter als Zeichenlehrer ſein Brot verdiente, daneben aber als begeiſterter Künder der Schönheiten deutſch-mittelalterlicher Kunſt mit ſorgfältigen, romantiſch aufgefaßten Aquarellanſichten der gotiſchen Baudenkmäler Baſels ſich hervortat, die er mit maleriſcher, mittelalterlicher Staffage bevölkerte. Auch manche verhältnismäßig ſtilgetreuen Kopien nach ſpäter zerſtörten Freskobildern aus den Basler Kirchen verdanken wir ſeinem antiquariſchen Intereſſe.

Aber eine weit beträchtlichere Rolle ſpielte nach ihm Hiero-



Abb. 118. L. M. Zehender, Die Familie Forcart-Weiß. (Privatbesitz, Basel.)

ronymus Heß (1799—1850), der während eines längeren römischen Studienaufenthaltes sich an den klassizistischen Landschafter J. A. Koch und den Kreis der Nazarener anschloß, und deren Kunstweise sodann mit großen kirchlichen Bildern auch in Basel einführte; zugleich aber folgte er schon der erwachenden nationalen mittelalter-

lichen Richtung ſeiner Generation mit Darſtellungen aus der vaterländiſchen Geſchichte, deren das Basler Muſeum zwei gute Beiſpiele (Ermordung König Albrechts und Schlacht bei St. Jakob) beſitzt, und ſchließlich fand auch die dritte Sondertendenz ſeiner Zeit, die auf das Grotesk-Komiſche und Satiriſche gerichtete, in ihm einen vorzüglichen Vertreter. Schon in Rom hatte er trotz ſeines Umganges mit den meiſt ſehr philokatholiſchen Nazarenern ſich nicht enthalten, Szenen aus dem kirchlichen Leben der päpſtlichen Stadt in Karikaturen zu verhöhnen (ſ. die „Judenpredigt“ in der Kunſtſammlung). In Baſel aber boten ihm dann die damals, wie es ſcheint, noch in reichlicher Menge anzutreffenden originellen Sonderlingsfiguren und drollig altväteriſchen Einrichtungen die reichlichſte Anregung zu genrehaft liebevoll ausgeführten, von ſarkaſtiſchen Pointen durchſetzten Aquarellbildchen, deren manche auch graphiſch vervielfältigt wurden.

Aber um die Mitte des Jahrhunderts ſammelten und entfalteten ſich wieder neue künſtleriſche Kräfte in neuen Beſtrebungen und Tendenzen. Einmal fand jenes dilettantiſch phantaſtiſche Intereſſe für die lokale mittelalterliche Kunſt jetzt, nachdem die Künſtler ſich davon nicht mehr beherrſcht zeigten, eine ſyſtematiſche wiſſenſchaftliche Sammel- und Pflegeſtätte in der von dem Germaniſten Wilhelm Wackernagel 1856 gegründeten „Mittelalterlichen Sammlung“, aus der ſpäter das prächtige Hiſtoriſche Muſeum erwachſen konnte.

Die bildende Kunſt dieſer Generation verfolgte dagegen andere Ideale. Baſel beſaß damals in Melchior Berri einen Architekten von nicht gewöhnlicher Begabung, als deſſen Werk, neben mehreren Privathäuſern in vornehm helleniſierendem Stil, beſonders der große Monumentalbau des Muſeums (1843—49) zu nennen iſt, der in ſeiner ſtrengen, klaſſiſchen Formenſprache am eheſten mit den Prachtarchitekturen Ludwigs I. in München in Vergleich gebracht werden kann. Es ſind dies aber auch die Jahre, in denen Jakob Burckhardts erſte kunſtgeſchichtliche Arbeiten entſtanden: die „Kunſtwerke der belgiſchen Städte“ (1842) und vor allem der „Cicerone“ (1855), in denen ferner Burckhardts Altersgenoſſe und Freund, Arnold Böcklin ſeine frühreifen Jugendwerke, feine, ſtimmungsvolle Naturſtudien aus der Umgebung Baſels und den Schweizer Bergen und einzelne Porträts aus ſeinem nächſten Ver-



Abb. 119. A. Böcklein, Flora. Wandbild im Treppenhaus des Mufeums.

wandten- und Freundeskreis auf die Leinwand brachte. Böcklin ging nun freilich zunächst zum Abschluß seiner Studien nach Düssel-



Abb. 120. A. Böcklin, Bildnis seiner Frau. (Kunsthalle, Basel.)

dorf, Belgien, Paris (1845—48), dann 1850 nach Italien; erst 1857 sah ihn seine Vaterstadt wieder zu einem kurzen, dann aber 1866—71 zu einem länger dauernden Aufenthalt. Indirekt gehört

zu seinem ersten Besuch in Basel das große, damals vom Museum in Auftrag gegebene Bild „Jagd der Diana“, das freilich erst nachher 1861 in Weimar gemalt wurde; die Jahre des zweiten Aufenthalts haben dann eine ganze Reihe bedeutsamer Werke zum Inhalt gehabt, von denen viele in den öffentlichen und privaten Sammlungen der Stadt ihren Platz fanden. Die Fresken im Treppenhaus des Museums (Abb. 119) und im Sarasinschen Gartensaal, die „Pietà“, „Petrarca an der Quelle von Vaucluse“, seien als die hauptsächlichsten genannt. Die Basler Kunstsammlung hat auch späterhin immer wieder durch direkte Bestellungen und Ankäufe ihren Besitz an Böcklinschen Werken erweitert, so daß Basel jetzt, neben der ehemals Schackschen Galerie in München, die reichhaltigste und für die Kenntnis der Entwicklung des Meisters interessanteste Serie von Böcklinbildern zu besitzen sich rühmen kann.

Aber auch die folgende Generation hat in Basel wieder zwei Maler hervorgebracht, die, wenn auch nicht eine universale bahnbrechende Bedeutung wie Böcklin, so doch ein über den guten Durchschnitt weit emporragendes Künstlertum zum Ausdruck zu bringen vermochten.

Ernst Stückelberg, der Schöpfer manches schönen, stimmungsvollen Historien- und Genrebildes (Abb. 121), feinempfundener Porträte, namentlich von Kindern, und der Meister der kraftvollen Fresken in der Tellskapelle, dann Böcklins bedeutendster Schüler, Hans Sandreuter, der seines Lehrmeisters großzügige, wirkungssichere Art der Naturbetrachtung sich zu eigen gemacht, aber damit ganz eigene Wege gefunden hat, und schließlich ganz im Gegensatz zu Böcklin ein aufs engste in den heimatlichen Boden eingewurzelter Künstler geworden ist. Seine besten, eindrucksvollsten Werke sind landschaftliche Studien (zum Teil in einer sehr eigenartigen, wegweisenden Aquarelltechnik) und Kompositionen aus der näheren Umgebung Basels und der inneren Schweiz, wo er nicht selten in Böcklinscher Weise die Stimmung des Landschaftsmotivs durch eine sozusagen poetische Figurenstaffage lebendiger, sprechender zum Ausdruck zu bringen vermochte. Wie zur Erneuerung einer in Basel im 15. und 16. Jahrhundert viel verbreiteten Übung bemalte er die Hausfassade des ihm befreundeten kunstsinnigen Metzgermeisters Weitnauer an der Freienstraße mit figürlichen Fresken von prächtig dekorativer Wirkung, die leider der neuer-



Abb. 121. E. Stückelberg, Die Marionetten. (Kunstsammlung, Basel.)



Abb. 122. N. Donzé, Rheinlandschaft bei Basel. (Privatbesitz.)

dings durchgeführten Straßenerweiterung zum Opfer fielen. Erhalten aber sind die noch vorzüglicheren Wandbilder im großen Saal der Schmiedenzunft und das mit Malwerken, Holzschnitzereien und sonstigem kunstgewerblichem Schmuck vom Meister selbst aufs prächtigste ausgestattete Landhaus Sandreuters, „Zur Mohrhalde“ bei Riehen.

Aber auch mit Stückelberg und Sandreuter nimmt die Basler Kunst nicht ihr Ende, vielmehr bietet der vielköpfige und zum Teil von kräftigster Eigenart durchdrungene Nachwuchs junger Basler Maler, Bildhauer und Architekten (Abb. 122 – 124), der sich in einem sonstwo kaum anzutreffenden engen und einheitlichen Zusammenschluß als eine Art junge „Basler Schule“ darstellt, die Gewähr, daß der alte, weittragende Ruhm der Kunststadt Basel keineswegs in Gefahr steht, zu verbleichen.



Abb. 123. H. Altherr, Die Kreuztragung. Mosaikbild am Lettner der Pauluskirche.



Abb. 124. J. J. Lüſcher, Basler Trommlergruppe. (Kunſtſammlung.)

BIBLIOGRAPHIE

Allgemeine und verſchiedene Zeitabſchnitte betreffende Werke.

Rud. Wackernagel, Geſchichte der Stadt Baſel I (1907) bis z. J. 1450, II (1911) bis 1501; mit breiten kulturgeſchichtlichen Exkurſen und mit ausführlicher Bibliographie nebſt urkundlichen Belegen im Anhang jedes Bandes.

E. A. Stückelberg, Denkmäler zur Basler Geſchichte. 33 Tafeln mit begleit. Text. 1907.

— Basler Denkmalpflege. Mit 33 Originalabb. 1911.

I. R. Rahn, Statiſtik der ſchweiz. Kunſtdenkmäler, darin der Abſchnitt „Baſel" im Anzeiger für ſchweiz. Altertumskunde. 1888. S. 93 ff. Vielfach unvollſtändig und veraltet; eine neue ausführliche Inventariſation des kirchlichen Denkmälerſchatzes iſt in Vorbereitung.

Schweizeriſches Künſtlerlexikon, herausgegeben von C. Brun. Bis jetzt erſchienen Buchſtabe A—V. 1902 ff.

Handzeichnungen Schweizer. Meiſter des 15.—18. Jahrh., herausgeg. von P. Ganz (Baſel).

Baugeſchichte des Basler Münſters, herausgegeben vom Münſterbauverein. Textband (K. Stehlin) und Atlas. 1895. E. A. Stückelberg, Das Münſter zu Baſel. Ein Führer etc. 1908.

Zu Abſchnitt I.

Römiſches: Die wichtigſten Fundnachrichten und Publikationen im Anzeiger für ſchweiz. Geſch. 1861. Anzeiger für ſchweiz. Altertumskunde. 1895. Basler Ztſchr. für Geſch. und Altertumskunde, II.

Frühes Mittelalter: ſ. Stückelberg, Denkmäler a. a. O. 1—6.

Das romanische Münster, Bau, Skulpturen und Kirchenschatz. Baugeschichte a. a. O. Rieder in Basler Ztschr. III. Dehio, Ztschr. für Gesch. der Archit. 1909. A. Lindner, Die Basler Galluspforte. 1899. und Anzeiger für schweizer. Altertumskunde. 1893 ff. (Die Reliefs aus S. Leonhard). Vöge im Repertor 02. 412. Stückelberg, Denkmäler und Basler Denkmalpflege a. a. O. Bezold in Mitteilungen aus dem germ. Nationalmus. 1909. (Mit guter Abb. der Baumeistertafel.) Burckhardt und Riggenbach, Der Kirchenschatz des Münsters in B. (Mitteilgn. der Ges. für vaterländ. Altertümer. 1862, 1867) mit vielen brauchbaren Abb.

Gotische Zeit: Fechter, Topographie in (Hagenbach) Basel im XIV. Jahrh, 1856; Baugesch. des Münsters a. a. O. Barfüßer-, Dominikanerkirche und Klingenthal s. die von archit. Aufnahmen begleiteten Monographien von Burckhardt, Riggenbach und Sarasin in Mitteilgn. der Ges. für vaterländ. Altertümer 1845, 1855, 1860.

H. Wölfflin, Das Grabmal der Königin Anna im Münster. Festbuch zur Eröffnung des Histor. Museums. 1894. Stückelberg, Die M.-A. Grabmäler des B. Münsters. Jahresber. des Vereins für das Histor. Museum. 1896; — Denkmäler a. a. O. Tafel 16, 23. K. Moriz-Eichborn, Der Skulpturenzyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters (1899), S. 289 ff.

Dan. Burckhardt, Studien zur Gesch. der altoberrhein. Malerei. Jahrb. der Preuß. Kunstsammlungen. 1906. (Das steinerne Altarbild aus der Predigerkirche.)

Abschnitt II.

Einleitung und Allgemeines: Basel als Konzilstadt s. Rud. Wackernagel a. a. O. I 476 ff.; s. auch ebd. II 456 ff. die gewerbegeschichtlichen Abschnitte über Bauleute, Bildhauer, Goldschmiede, Maler und Glasmaler, dabei manche erstmals edierten Nachrichten. — Die Stadtbeschreibung des Enea Silvio von 1433 s. Concilium Basiliense V (1904), S. 365 ff.; eine neuerdings aufgefundene zweite Redaktion des Briefes (1438) s. Basler Ztschr. IV (05). Andrea Gatari, Diario. Concil. Basil. V. 389 und Basler Jahrb. 1885.

Theoph. Burckhardt-Biedermann, Hans Amerbach und seine Familie (Festbuch zur Basler Vereinigungsfeier 1892); — Bonifazius Amerbach und die Reformation; — Erasmus und Holbein (Basler Ztschr. IV, S. 38).

Berichte über den Bildersturm s. Basler Chroniken I, 86, 88, 447/8. Basels Bedeutung für Wissenschaft und Kunst im 15. Jahrh. von C. Chr. Bernoulli (Geistiges Leben, Buchdruck), Dan. Burckhardt (Malerei) und K. Stehlin (Baukunst, Bildhauerei) in der Festschrift zur Erinnerung an Basels Eintritt in den Bund der Eidgenossen (1901), S. 217 ff. E. Major, Der Basler Hausrat im Zeitalter der Spätgotik, Basler Jahrbuch 1911. Heitz und Bernoulli, Basler Büchermarken bis zum Ausgang des 17. Jahrh. (1895). H. Koegler, B. Büchermarken bis 1550. Ztschr. f. Bücherfreunde XII. Schneeli, Die Renaissance in der Schweiz (1896).

Baukunst: Rahn, Statistik a. a. O., Stehlin, a. a. O. und Basler Ztschr. V (06). H. M. Meyer, Gründungsgesch. der Karthause St. Margaretental im Mindern Basel (05); darin Baugeschichte bis 1451. R. Vischer van Gaasbeck,

Das Zſcheckenbürlinzimmer in der Karthauſe zu Baſel 1509 (1898). Burckhardt und Wackernagel, Das Rathaus zu Baſel. 1886.

Plaſtik: Stehlin a. a. O. R. F. Burckhardt in Burlington Magazine 1907 (H. Wydyz the Elder) und Aufſätze über Goldſchmiedewerke und Holzplaſtik des 15. Jahrh. in den Jahresber. des Hiſtor. Muſ. Baſel, 1909—1911. Stückelberg, Denkmalpflege a. a. O. E. Major, Urs Graf. Ein Beitrag zur Geſch. d. Goldſchmiedekunſt (1907).

1. Malerei 1400—1460: Dan. Burckhardt, Die Schule M. Schongauers am Oberrhein (1888); darin S. 97 ff. die Basler Malerei des 15. Jahrh. behandelt iſt. Derſ. Studien zur Geſch. der basleriſchen Malerei des ſpäteren Mittelalters (Feſtbuch zur Eröffnung des Hiſtor. Muſeums, 1894), vgl. auch K. Eſcher, Wand- und Deckenmalerei in der Schweiz vom 9. bis 16. Jahrh. (1906), wo alle näheren Literaturnachweiſe. — Basler Urkundenbuch VI, 101/2 (H. Tiefenthal, 1418)

Totentanz: Maßmann, Die Basler Totentänze, Text und Tafeln. Alex. Goette, Holbeins Totentanz und ſeine Vorbilder, 1897; dort auch die ganze ältere Literatur. W. Fehſe, Der Urſprung der Totentänze, 1907. Th. Burckhardt-Biedermann, Basler Zeitſchr. 1911.

Konrad Witz: Dan. Burckhardt, Basler Feſtſchrift 1901, a. a. O.; derſ., Jahrb. d. Preuß. Kunſtſ. XXVII (ob); ebenda Stiaßny, Zu K. W. Die dort gegebene Rekonſtruktion ſchließt ſich im allgemeinen der von B. Meier in Monatshefte f. Kunſtw. II (1909), S. 76 ff. aufgeſtellten an; die neugefundene Verkündigung im Germ. Muſeum iſt publiziert ebenda 1911, Oktoberheft, vgl. auch Schmarſow, K. W. und die Biblia Pauperum, Repert. XXVIII, 340 ff. und Zeitſchr. f. chriſtl. Kunſt 1907, 83 ff., 130 ff. C. Dodgſon, The biblia pauperum Weigel-Felix.

Graphik und Glasmalerei: W. L. Schreiber, Baſels Bedeutung für die Geſch. der Blockbücher, Straßburg 1909. R. Wackernagel, Die Glasgemälde der Basler Karthaus (Anz. f. ſchweizeriſche Alt.-Kde. 1890/91). Lehmann, Zur Geſch. der Glasmalerei in der Schweiz (Mitteilungen d. antiquar. Geſ. Zürich 1908, p. 276 ff.). H. Meyer, Die ſchweiz. Sitte der Fenſter- und Wappenſchenkung vom 15.—17. Jahrh. (1884).

2. Malerei und Graphik 1460—1515. S. Eſcher a. a. O.; nach Arduino Colaſanti (Bollettino d'Arte 1907, fasc. 8) malten „pittori della scuola di Basilea" die friſchen und derb realiſtiſchen Genreſzenen im großen Saal des Schloſſes Iſſogne in Piemont, nach 1480. Schongauers Beitrag zum Matrikelbuch ſ. Dan. Burckhardt in Jahrb. d. preuß. Kunſtſ. 1893.

Jak. Burckhardt, Über die Goldſchmiederiſſe der öffentl. Kunſtſammlung zu Baſel, im Basler Taſchenbuch (ed. A. Fechter) 1864, vgl. A. Haupt im Jahrb. der Preuß. Kunſtſ. 1905, S. 116 ff. Dan. Burckhardt, A. Dürers Aufenthalt in Baſel. München 1892; hier erſtmals eine Auswahl aus den Terenzzeichnungen publiziert. W. Weisbach, Die Basler Buchilluſtration des 15. Jahrhunderts (1896); derſ., Der Meiſter der Bergmannſchen Offizin und A. Dürers Beziehungen zur Basler Buchilluſtration; derſ., Der junge Dürer. Kautzſch, Der Ritter vom Turn etc., Reproduktion ſämtlicher Holzſchn. Koegler, im Repert. 1907, p. 195. Joſ. Zemp, die ſchweizer. Bilderchroniken 1897. C. Dodgſon, Die Holzſchn. des Basler Meiſters D. S., im Jahrb. d.

Preuß. Kunstsammlungen 1907. Koegler im Anz. f. schweizer. Alt.-Kde. 1909; ders. ebenda, Holzschn. für Basler Kalender des 15./16. Jahrh. Über Urs Graf s. ebenda 1907, S. 43 ff., 132 ff., 203 ff., 277 ff., 326 ff.

3. Malerei und Graphik 1515—1550. H. Holbein: A. Woltmann, H. H. d. J. und seine Zeit. 2. Ausg. 1874/6. E. His-Heusler, Die Basler Archive über H. H., Zahns Jahrb. f. Kunstwiss. III. Ders., Holbeins Verhältnis z. Basler Reformation, Repert. II. Ders., Jahrb. d. Preuß. Kunsts. 1891 (Hs. Lehrjahre). Über Holbeins Beziehungen zum Humanismus s. Voegelin im Repert. X. — Daniel Burckhardt. Basler Zeitschr. IV (unbekannte Werke aus Hs. früherer Basler Zeit). Ders., Anz. f. schweizer. Alt.-Kde. VIII, S. 297 ff. (Hs. Beziehungen zur lombard. Malerei). P. Ganz, H. Holbeins Italienfahrt, Süddeutsche Monatshefte 1909. Handzeichnungen v. H. H. d. J. In Auswahl herausgeg. v. P. Ganz. 50 Tafeln 8° mit Text. (Berlin 1908.) Eine von dems. besorgte monumentale Faksimileausgabe des gesamten Handzeichnungswerkes von H. H. hat soeben lieferungsweise (Berlin, Julius Bard) zu erscheinen begonnen. Unter der Presse ist der von demselben redigierte Holbein-Band der Serie „Klassiker der Kunst". H. A. Schmid, Holbeins Tätigkeit für die Basler Verleger, Jahrbuch der Preuß. Kunsts. 1899; ergänzende Nachträge von H. Koegler ebenda 1907, Beiheft. Schneeli und Heitz, Initialen von H. H., Straßburg 1900. H. Koegler, Zeitschr. f. bild. Kunst 1908, S. 236 ff., 1909 35 ff. (Hortulus animae). Ders., Jahrb. d. Preuß. Kunsts. 1910, S. 247 ff. (Holzschn. zum astronom. Kalender Seb. Münsters 1534) Ders., Monatshefte f. Kunstwiss. 1911, 389 ff. E. Major, Basler Horologienbücher mit Holzschn. von H. H., Monatshefte f. Kunstwiss. 1911, S. 77 ff. H. A. Schmid. Die Gemälde von H. H. im Basler Großratssaal. Ders., Hs. Darmstädter Madonna. Graph. Künste 1900. Rud. Wackernagel, der Stifter der Solothurner Madonna H. Hs., Zeitschr. f. d. Gesch. des Oberrheins N. F. XI, 442 ff.

Ambr. Holbein: Ed. His in Jahrb. d. preuß. Kunsts. 1903.

Urs Graf u. a.: Ed. His in Zahns Jahrb. V, VI. Haendcke, Die schweizer. Malerei im 16. Jahrh., 1893. E. Major, Urs Graf a. a. O.; ders., in Basler Zeitschr. 1907, S. 152 ff. Koegler, im Anz. f. schweizer. Alt.-Kde. 1907. (Holzschnittwerk U. Grafs). — Über Meister H. F. s. H. A. Schmid, Jahrb. d. Preuß. Kunsts. 1898; Dan. Burckhardt, Anz. f. schweizer. Alt.-Kde. 1900, S. 207.

Zu Abschnitt III.

Architektur: Ortwein, Deutsche Renaissance, II. Bd., 17. Abteilg: Basel. Stückelberg, Denkmäler a. a. O. A. Geßler im Basler Jahrb. 1897 (Alte Beschreibung Basels). M. Heyne und W. Bubeck, Kunst im Hause. 2 Mappen 1880/2 (die Zimmereinrichtungen und Möbel im Histor. Museum).

Plastik: Anz. f. schweiz. Alt.-Kde. 1908, 352 (Die Simsonfigur). E. Major, Die Basler Goldschmiedefamilie Fechter, Anz. f. schweiz. Alt.-Kde. 1904/5, S. 142 ff., 230 ff.

Malerei: P. Ganz, Basler Jahrb. 1904. Ders., Jahrb. d. Preuß. Kfts. Ders., Beiträge zum Jahresber. d. Öffentl. Kunstsammlg. 1905. Ed. His, Basl. Jahrb. 1892 (Hans Bock). Dan. Burckhardt, ebenda 1897 (H. H. Glaser). Ders. in der Beilage zu den Jahresber. des Basl. Kunstvereins 1906/7 (Matthaeus Merian).

Kunſtpflege: Über B. als Stadt d. Buchdrucks reimte noch 1581 K. Schrot in ſeinem Wappenbuch des Hl. Röm. Reiches:

„Da werden umb ein merklich gelt
getruckt vil bücher für die welt.“

Ganz und E. Major in Beilage zu den Jahresber. der Öffentl. Kunſtſammlung 1907 u. 1908 (Das Amerbachſche Kunſtkabinett, das Fäſchiſche Muſeum). F. Meyer, Geſch. d. Öffentl. Kunſtſammlung, Basler Jahrb. 1891.

Zu Abſchnitt IV.

Basler Bauten des 18. Jahrh., herausgegeb. vom Ingenieur- und Architektenverein Baſel. 2 Hefte 1897, 1904. K. Stehlin im Basler Jahrb. 1902 (Der Münſterplatʒbrunnen). Daniel Burckhardt in den Beil. zu den Jahresber. des Basler Kunſtvereins 1901—05 (Basl. Kunſtſammler des 18. Jahrh., Polit. Karikatur des alten Baſel. Eine ſeltene Gattung altbasleriſcher Bildnismalerei (Gruppen- und Familienbildnis). Basler Kunſtdilettanten vergang. Zeiten). Derſ. in Beilage z. Jahresber. der Öffentl. Kunſtſammlung 1905 (Der Klaſſizismus in Baſel) ſ. auch. ebenda 1909—11, die Geſch. der nachmals dem Muſeum einverleibten Privatſammlungen des J. K. Dienaſt † 1824 (von E. v. Meyenburg), der Emilie Linder (von K. Eſcher), des Samuel Birmann (von P. Ganz).

J. J. Imhof. Der Hiſtorienmaler H. Heß. — Über Böcklin ſ. H. A. Schmid in der Textbeilage zum IV. Band des großen Bruckmannſchen Tafelwerks; Mitteilungen aus Böcklins Basler Zeit ſ. Basler Jahrb. 1898 (H. Wölffln) 1902, (A. v. Salis) 1904, (J. Mähly) 1908, Briefe B. ſ. an J. J. Imhof). Basl. Zeitſchr. 1906 (A. Körte). — Über H. Sandreuter ſ. H. A. Schmid im Basler Jahrb. 1903 und M. Wackernagel in „Hochland“ VIII, 486 ff., wo auch weitere Literatur — über E. Stückelberg ſ. A. Geßler im Basl. Jahrb. 1904. — Joſ. Oßwald, Basler Milieuſtudien in „Deutſche Monatshefte“ 1911. März.



Abb. 125. H. Holbein, Initialen aus dem Totentanzalphabet (S. 126 f.)

REGISTER DER KÜNSTLERNAMEN

Die fettgedruckten Zahlen weifen auf Abbildungen hin.

Altherr, Heinr. **234**.

Balduff, Hans 100, 150.
Baldung, Hans 144.
Berri, Melchior 229.
Birmann, Jakob 183.
— Peter 224
— Samuel 227.
Bock, Hans **184**, 190, **191**, 192, **193**, 200/1.
Böcklin, Arnold 229, **230/1**, 233.
Brandmüller, Gregorius 198.
Büchel, Emanuel **80/1**, 85, **155**, 222, **223**, **225**.
— Joh. Ulrich 214.

Chun, Johannes 42.

Donzé, Numa **235**.
Dotzinger, Johann 46.
Dur, Hans 72.
Dürer, Albrecht 114 ff.
Dyg, Hans 168.

Enfinger, Ulrich 42.
Efperlin, Jofef 220.

Faber, Jakob 130.
Fäfch, Ruman 51.
Fechter, Sebaft. 184/5.

Gemufeus, Daniel 183.
Geyger, Conrad 178.
Glafer, Anthony 168.
— Hans Heinrich 196.
Graf, Urs, als Goldfchmied 78/9, 110/1; als Zeichner 108, 117, 132, 163, **164**, **165**, 166, **167**, **169**, **172**; als Maler 167/8.
Graff, Anton 224.
Grünewald 146, 170.

Han, Balthafar und Mattheus 186, 188.
Handmann, Emanuel 220.
Hans von Nußdorf 51.
Hans von Thann 52.
Hemmeling, Carl 204.
Herbfter, Hans 104, 161.
Hermann von Bafel 82.
Herri, Rudolf 116.
Heß, Hieronymus 228/9.
Holbein, Ambrofius 118, 120, 161, **162**, 163, 170.
Holbein, Hans d. Ä. 161.
Holbein, Hans d. J., Gefellenzeit in Bafel **118** bis **120/1**, 122; italienifche Reife 124, 143, 154; Zeichnungen **118, 240** ff., 120, 130 ff., **133** ff., **139**, **149**, **151**, 157, 160, 183, 188; Holzfchnitte 122, **123-125-127** ff.; Wandmalereien 124, 136 ff., **140/1**, 145, 147, 159, 190/2; Gemälde 119, **220/1**, 122, 142/3–**145**–**147** ff., **156/7**; Holbeinfchule 168, 170.
Huber, Achilles 224.
— Joh. Rudolf **219**, 220.

Keller, Joh. Heinr. 220.
Klaufer, Jakob 188.
Kluber, Hans Hug 84, 188, **189**, 190.
Koch, Bernhard 228.
— Caspar 72, 100.
— Jof. Anton 228.

Labahürlin f. Sarbach.
Langweller, Jof. 72.
Lawelin f. Ruefch.
Lebzelter, Martin 58, 74.
Leonardo da Vinci 143/4.
Luini, Bernardino 144
Lüfcher, J. J. **236**.
Lützelburger, Hans 128, 130.

Malenftein, Peter 100.
Mechel, Chriftian v., 212, 220, 224.
Meifter, „Basler M. von 1510“ 116
— der Bergmannfchen Offizin 114–116.
— H. F. 170.
— von Flémalle 94.
— C. H. 1529, 172.
— D. S. 117.
— der Spielkarten 99.
— von 1466 99.
Merian, Matthaeus d. Ä. 84, 192 ff., 197.
— Matthaeus d. J. 196.
— Sibylla 196.
Michel, Hans 182.
Moreau, Hubert 222.
Murer, Chriftof, 187.

Nahl, J. Aug. 224, **226**.
Neuftück, J. J. 227.

Neuftück, Maximilian 220, 227.
Niefenberger, Hans 51.

Plepp, H. Jakob 187.
Pergo, Franz 176, 178.

Riecher, H. Georg 187.
Rigaud, Hyacinthe **221**.
Ringle, J. J. und Sixt 198.
Ringler, Ludwig 186/7.
Roslin 221.
Ruefch, Niklaus gen. Lawelin 82, 92.

Sandreuter, Hans 233.
Sarbach, Jakob genannt Labahürlin 50, 51.
Sarburgh, Barthol. 198.
Schongauer, Georg 165.
— Martin 94, 104, 112, 116.
Schweiger, Jörg 78, 109/110
Stimmer, Tobias 187.
Stückelberg, Ernft **232**, 233.

Thurneyfen, J. J. 198.
Tiefenthal, Hans 82.
Tobell, Hans 74.
Trippel, Alexander 220.

Vifcher, Jeronimus 187.

Walther, Hans 178.
Werenfels, Rud. 198.
— Samuel 208, 210.
Witz, Konrad 82, 85 ff., **88** bis **91**, 98/9.
Wocher, Marquard 224.
Wydyz, Hans d. Ä., 74, **75**, 76.

Zehender, C. L. 224, **228**.



Abb. 126. H. Holbein, Randzeichnung aus dem „Lob der Narrheit“. (S. 121 f.)

SACHREGISTER

Die fettgedruckten Seitenzahlen weisen auf Abbildungen hin.

Basel.

1. Kirchliche Gebäude:

S. Alban, Kirche 28; Kreuzgang 22.
Augustinerkirche 24.
Barfüßerkirche 24, 25.
Kapelle „zum Elenden Kreuz“ 82.
Käppelijoch-Kapelle 50, 70.
Karthaus 40, 42, 51, 66, 82, 95/6, 145, 200; Zschekenbürlinzimmer 58–60, **61**, 74.
St. Klarakirche 24; Altarkreuz 5.
Klingenthal 24, **27**; Totentanz **80**/**1**, 83–85.
St. Leonhard 22, 28, 33, 51/2, 58, 74, 168.
Martinskirche 28.
Münster, Bau, 2, 4–6, 8 ff., 24–26, 28–30 42, **43**, 51/2, 178; Innenausstattung und plastische Denkmäler **5**–**7**, **9**–12, 18, **19**, **21**, **23**, 26, 29–33, 46–48, 51, 66–70, 150, 192, 200/1; Malereien der Krypta 82/3; Kreuzgänge **37**, **44**, 46, 51, 65, 77, 180; Pfalz 51, 73; Bischofshof 52/3.
St. Peterskirche 24, 71, 100, 180/1.
Predigerkirche 24, 44, **45**, 100; Totentanz 83/4, 190, 195.
St. Theodor 42, 180.

2. Weltliche Gebäude:

St. Antönierhof 211.
„Blaues Haus“ 208, **210**.
Brunnen an der Augustinergasse 58, 74; Fischmarktbrunnen 48, **49**, 50, 65/6, **68**, 70; Holbeinbrunnen 58, **59**, 74; andere 58, 67/8. 74, 182, 216; s. auch u. Histor. Museum.
„Zum Delphin“ 208.
Engelhof 51.
Falkensteinerhof (Baudepartement) 216, **217**.
Geltenzunft 175–**177**.
Glöcklihof (Riehen) 218.
Hauptpost (altes Kaufhaus) 173, **174**.
Haus His-Burckhardt **207**/8.
Haus Chr. v. Mechels 212.
Haus Riehenstraße 42, 217.
„Zum Hohen Haus“ **211**.
„Zur Hohen Sonne“ 208, **209**.
Holsteinerhof 210.
„Zum Kirsgarten“ 214, **216**.
„Klein-Riehen“ 218.
Kornhaus 52, 82, 157, 173.
„Zum Kranichstreit“ 173.
Lesegesellschaft 227.
„Zum goldnen Löwen“ 212.
Markgräfischer Hof 203, 208.
Mueshaus 175.
„Zur Mücke“ 52, 56.
„Neue Welt“ 224.
Gr. Ramsteinerhof 204, 205, 210.
„Zum Rappen“ 212.
Rathaus 29, **53**, 54–56, **57**/8, 174/5; plastische Ausschmückung 72, 74, 182, **184**, 201; Malereien und Glasgemälde 138 ff., 168, 192, **184**.
Reinacherhof 211/2.
Ringelhof 174.
„Zur Sandgrube“ **212**, 218.
Schlüsselzunft 51, 54.
Schmiedenzunft 182, 187, 235.
Schreibstube für Arbeitslose 70.
Schützenhaus 187.
Seidenhof 33, **35**, 190.
Sommerkasino 224.
Spalentor 40, **41**, 50, 64, **65**, 70/1, **79**.

Spießhof 175/6.
Stadthaus 212, **215.**
„Zum Venedig“ **64.**
„Weißes Haus“ 208.
Wenkenhof 218–220.

3. Sammlungen:

Gewerbemuseum Gipsabgüsse 33.
Historisches Museum, Architektur und Plastik, 1–**3**, 20, **21**, 22, 31, **32**, 33, **34**, 66, **69–71**, 72, **73**, **76**, 150, 176, 178, 180, **181–183**, **187**; Goldschmiedekunst 4, 5, 8, 33, **76/7**–79, 182/3, **185**/6; Malerei, Glasgemälde 36, 104, 107, 170, **171**, 188; Bildteppiche **101**, **102**, **103**; Möbelstücke 60, **62**, **63.**
Öffentl. Kunstsammlung. s. Register der Künstlernamen; unbek. Meister 104, **105.**
Kupferstichkabinett. Goldschmiederisse 108, **109**; Scheibenrisse 187; Holzstöcke mit Zeichnungen zu Terenz 114, **115**, 116, 202.
Privatsammlungen. Gemälde unbek. Meister 104; Glasgemälde **167**, 168.
Universitätsbibliothek, Handschriften mit Miniaturen 2, 96; Matrikelbuch der Universität 104, 111/2, **113**, 162, 170, 198. Illustrierte Basler Drucke des 15. u. 16. Jahrhunderts 112 ff., 124 ff.
Staatsarchiv, Siegel 35, 79.

Auswärtiges.

Berlin, Kgl. Bibliothek 96; K.-Friedrich-Museum 68, 170, Kupferstichkabinett 98; Kunstgewerbemuseum 5, 34, 77/8.
Beromünster, Chorgestühl 180.
Darmstadt, Großh. Schloß 148–150, 202.
Dresden, Galerie 198.
Freiburg i. B., Münster 74/5, 144/5,
Genf, Museum 93/4.
Karlsruhe, Galerie 119, 146; Landesbibl. 96/7.
Liestal, Kirche 168.
London, Brit. Museum 98, South-Kensington Mus. 7, 8; Viktoria- und Albert-Museum 34.
Longford Castle 143.
Meltingen, Kirche 168.
Muttenz 100.
Neapel 93.
Nürnberg 93.
Paris, Musée de Cluny 3–5, 34/5, Louvre 143, **149.**
Parma 157.
St. Petersburg 34, 161/2.
Sissach, Ebenrain 218.
Solothurn **147**, 148.
Straßburg 93.
Stuttgart 98.
Thann 51.
Wettingen 170.
Zürich, Landesmuseum 78/9, 108, 119.



Abb. 127. H. Holbein, Randzeichnung aus dem „Lob der Narrheit“.